





OBRAS DE PIO BAROJA

Vidas sombrías.
Idilios vascos.
El tablado de Arlequín.
Nuevo tablado de Arlequín.
Juventud, egolatría.
Idilios y fantasías.
Las horas solitarias.
Momentum Catastrophicum.
La Caverna del Humorismo.

LAS TRILOGÍAS

TIERRA VASCA

La casa de Aizgorri.
El Mayorazgo de Labraz.
Zalacaín, el aventurero.

LA VIDA FANTÁSTICA

Camino de perfección.
Inventos, aventuras y mixtificaciones de Silvestre Paradox.
Paradox, rey.

LA RAZA

La dama errante.
La ciudad de la niebla.
El árbol de la ciencia.

LA LUCHA POR LA VIDA

La Busca.
Mala hierba.
Aurora roja.

EL PASADO

La feria de los discretos.
Los últimos románticos.
Las tragedias grotescas.

LAS CIUDADES

César o nada.
El mundo es ansí.

EL MAR

Las inquietudes de Shanti Andía.

MEMORIAS DE UN HOMBRE DE ACCIÓN

El aprendiz de conspirador.
El escuadrón del Brigante.
Los caminos del mundo.
Con la pluma y con el sable.
Los recursos de la astucia.
La ruta del aventurero.
La veleta de Gastizar.
Los caudillos de 1830.
La Isabelina.

COLECCION SELECTA

VOLÚMENES PUBLICADOS

JULIO VALLÉS.—**El Niño.** (Vida de Jaime Vigntras).
ENRIQUE BARBUSSE.—**El fuego en las trincheras.**
» » —**Claridad.**
CARLOS RIVET.—**El último Romanof.** (Historia del Tsar de Rusia y su corte).
STENDHAL.—I. **Un oficial enamorado.** (Luciano Leuwen).
» —II. **Un oficial enamorado.** (Luciano Leuwen).
HENRY KISTEMAECKERS.—**El relevo galante.** (Novela).
RUDYARD KIPLING.—**Capitanes valientes.**
JOSÉ MARÍA SALAVERRÍA.—**Los conquistadores.** (El origen heroico de América).
» » » —**En la Vorágine.**
JUAN GUALBERTO NESSI.—**Aventuras del submarino alemán U...**
» » » —**De tobillera a "cocotte".**
ABEL BOTELHO.—I. **El libro de Alda.**
» » —II. **El libro de Alda.**
A. S. PUSHKIN.—**El bandido Dubrovsky.**
» —**La casita solitaria de la isla Basilio.**
ABEL HERMANT.—**Los amores de Fanfán.**
A. GUILMAIN.—**La condesa busca un amante.**
» —**Margot peca siete veces.**
» —**Frou-frou, vendedora de caricias.**
AUGUSTO MARTÍNEZ OLMEDILLA.—**Resurgimiento.**

LA CAVERNA DEL HUMORISMO

Establecimiento tipográfico de Rafael Caro Raggio.

PÍO BAROJA

La Caverna del Humorismo



1 9 1 9

Rafael Caro Raggio: Editor
Ventura Rodríguez, 18
M A D R I D

DEDICATORIAS

A una joven lectora.

¿Qué quiere usted, mi querida amiga? Usted me dice que yo debía escribir hoy notas sentimentales como las que hacía hace veinte años; pero, si las escribiera ahora, quizá le parecerían inferiores a las de antes. Repetirse es siempre peligroso. Usted no repetiría una toilette; *yo tampoco una página. Sólo se puede repetir cuando uno se sobrepasa, ¡y eso es tan difícil! Para ello hay que tener confianza y audacia, y uno las va perdiendo. ¡Qué remedio queda! Se ha hecho uno viejo, se ha hecho uno un tanto hipocondríaco.*

La esperanza está en que el espíritu no se detiene y cambia, y cuando el escritor es completamente viejo le nace un optimismo un poco ñoño, y el malhumorado, si no ve en su malhumor

una postura y un negocio, se dedica a componer baladas naturalmente ramplonas.

Mientras vea usted en mis libros—usted dice que los lee—un ceño adusto, un gesto de rabia, el puño levantado en el aire con cierta furia, piense usted que todavía me queda alguna juventud; cuando me vea usted entrar de lleno en la balada, rece usted por mí el De profundis, *si esto se reza, que yo estoy muy poco enterado de esas cosas.*

En tanto, permita usted, encantadora amiga, que le obsequie con este licor, elaborado por mí con manzanas agrias y otros frutos ácidos de mi huerta. Yo no puedo ofrecerle el Falerno ni el Cécubo guardado en cántaros sabinos, ni el vino fuerte de los países cálidos, sino esta bebida fantasista, más agria que dulce y con más espuma que alcohol.

Ya sabe usted, amable sirena, que aunque pagano, es de usted muy devoto,

El Autor.

A un joven literato.

Amigo, ¿qué quiere usted? Todos los escritores tenemos un ciclo parecido y vamos, tarde o temprano, a pasar por el mismo signo del Zodiaco. Yo ya he pasado por el de la novela, el del cuento, el de la crónica y el de la autobiografía. Ahora estoy en el de las teorías estéticas. Yo no siento pasar por las mismas o parecidas fases de los que me han precedido; lo que siento es pasar por ellas mal.

Me hubiera gustado hacer este libro con un verdadero rigor científico, con el rigor científico de un sabio alemán; pero me temo no haberlo conseguido y haberlo hecho con la gárrula palabrería de un político español, y no digo de un vendedor de específicos, porque éstos me parecen más respetables que aquéllos.

Usted cree que yo no debía de haber escrito este libro, sino otro. ¿Qué quiere usted? Yo quizá piense lo mismo, pero hay que conformarse con el Destino, que ahora me marca el momento de las teorías estéticas.

El Autor.

A un cometólogo influyente.

Como la crítica severa no permite siempre a los fabricantes de cometas que sus pequeños artefactos suban por el aire, si no están construidos conforme a las reglas de la cometología, es muy posible que a ésta, que yo intento elevar con el título de LA CAVERNA DEL HUMORISMO, *ustedes los cometólogos conspicuos no le den su sanción ni su beneplácito. Argüirán quizá que esta cometa es de papel corriente y de cañas y que debía ser de tela y de palos; añadirán también que es romboidal y que debía ser exagonal; y, por último, harán hincapié en que el título es de mal gusto y en que, lo mismo que se llama* LA CAVERNA DEL HUMORISMO, *podría llamarse la* ENCICLOPEDIA DE LOS MALOS HUMORES.

Yo acepto de antemano estos reparos; pero creo que, defectuosa y todo, mi cometa subirá en el aire, si hay viento; ahora, si no hay viento, no se levantará ni un palmo del suelo, y mi artefacto no pasará a la historia de los ensayos felices de la cometología.

A pesar de esto, no creo haber perdido el tiempo. He escrito estas cuartillas y me he entretenido bastante. He pensado que mi cometa resplandecería en el aire con su hermosa cola. Ahora: para eso será preciso que ustedes no nos acaparen el viento y que no encierren a los tempestuosos hijos de Eolo en el antiguo odre de donde una vez salieron.

Ya que ustedes prefieren el aire de las academias y de las universidades, ¿por qué no dejarnos a los demás el aire libre de la calle?

El Autor.



PRÓLOGO

I

Algunos lectores quizá recuerden que unas semanas antes de la guerra hubo una expedición de turismo científico al cabo Norte en el Pez Volador (Flyng Fish) y que a la vuelta, al tocar en Inglaterra, parte de la expedición fué detenida por sospechosa de espionaje e internada en un campo de concentración próximo a la costa, en donde estuvo dos años y un día.

La caravana turista se detuvo algún tiempo en el promontorio de Humour-point a visitar una gruta-museo que se pensaba inaugurar y que, a consecuencia de los sucesos de la guerra, no se ha inaugurado.

El doctor Guezurtegui, profesor agregado a la Universidad de Lezo, comenzó a escribir por entonces una relación de su viaje a la caverna-museo y fué enviando sus cuartillas a la Universidad, pues tenía el compromiso de hacer una Memoria o relación de su viaje.

El doctor Guezurtegui era hombre poco respetuoso, y en vez de mandar sus comunicaciones en un buen papel de barba, las enviaba en los respaldos de las facturas del hotel, en los prospectos de las sombrererías o de los music-halls.

El rector hizo algunas advertencias al doctor Guezurtegui, el cual no se dignó contestar. Había terminado sus apuntes y no tenía nada que decir. Guezurtegui estuvo unos días en la Universidad de Lezo y se le vió pasear constantemente con el joven pintor Videgain. Después, hay quien supone que se embarcó y que el barco fué torpedeado por un submarino alemán; hay quien dice que el doctor huyó a América, porque tenía deudas y llevaba una vida disipada, frecuentando los numerosos círculos de recreo de Lezo. Los amigos afirman que

Guezurtegui vive y tiene un colegio: otros dicen que un bar y otros que una funeraria.

¿Qué clase de hombre era el doctor Guezurtegui? Lo ignoramos. Hemos oído muchas versiones acerca de él. Su amigo el paisajista Videgain asegura que era un hombre ocurrente y jovial, amable y bueno; otros, en cambio, lo pintan como un tipo antipático y solemne. Su padre parece que afirma que nunca creyó que su hijo valiera nada, porque no iba a la iglesia y decía que los carlistas son unos pobres diablos; y un modernista con melenas nos dijo que consideraba a Guezurtegui como un farsante, porque llevaba barba y anteojos, y, según él, todo hombre de barba y anteojos es, naturalmente, un farsante. La afirmación nos pareció un tanto radical. Si hubiera dicho que todo hombre de barba es un barbante, le hubiéramos creído con más facilidad. Para nosotros, el doctor Guezurtegui era de estos hombres a quienes gusta la obscuridad y la mina, hombres de espíritu subterráneo y subversivo, que esconden su intención. Suponemos que en su Memoria hay varias mixtificaciones y que ese doc-

tor a quien hace hablar con frecuencia en sus apuntes, el doctor Illumbe, no existe y es una entelequia que le sirve de cabeza de turco.

Dejando esta cuestión, es el caso que la Memoria del doctor Guezurtegui quedó en la biblioteca de la universidad de Lezo y que el claustro no quiso publicarla. Hoy, gracias a la diligencia del director de la Sociedad Editorial para la impresión de los trabajos científicos y literarios perfectamente inútiles, y ayudados por el joven artista Videgain, podemos dar al público un resumen del interesante (es la palabra que sirve para todo) trabajo del doctor Guezurtegui. Podríamos señalar fácilmente algunos errores, omisiones e inexactitudes que abundan en esta Memoria, pero preferimos dejar ese entretenimiento al lector.

Respecto al título, tenemos que señalar que el doctor Guezurtegui había llamado primero a su libro: *La gruta-museo de Humour-point;* después, *In humorismo veritas;* más tarde, *La Espelunca del Humor*, y, por último, *La Caverna del Humorismo*.

Nosotros hemos aceptado este último títu-

lo, porque nos ha parecido el menos extravagante y el más platoniano.

El doctor Guezurtegui, escéptico transcendental, nos diría que no habíamos hecho más que seguir el consejo encerrado en la frase de retórica mística: los últimos serán los primeros, pero no, ciertamente; en este caso, el último título nos ha parecido el mejor.

Hechas estas aclaraciones, dejamos la palabra y la responsabilidad de sus ideas al catedrático agregado a la universidad de Lezo.

II

Aunque no tenga una gran importancia—dice el doctor Guezurtegui en su Memoria—voy a señalar los individuos que vinieron conmigo en la expedición al Cabo Norte, hecha por el Pez Volador. Los indicaré a medida que los vaya recordando.

A. Ignacio Illumbe. Illumbe es un médico de un manicomio de Pamplona, na-

cionalista vasco y aficionado a la Antropología. Está reuniendo desde hace tiempo datos para una *Crania Vascónica.* Es hombre moreno, de barba negra, de unos treinta y cinco a cuarenta años. Se ha educado en un colegio de frailes y es providencialista.

B. Hans Nissen. Joven escandinavo, hijo de un rico pescador, que tiene una flotilla. El joven Hans ha viajado por todo el mundo, ha estado en la Groenlandia y en el Golfo de Guinea, en Alaska y en la Patagonia. Viaja ahora con su novia, la señorita Anken, que es una mujer estúpida, fea, de pelo rojo y de mal humor.

—¿Cómo se ha enamorado usted de ese pajarraco?—le pregunto yo.

—La belleza pasa pronto—dice Hans como quien recita una lección.

Hans tiene para todas las cosas una facilidad extraordinaria. Canta bien, baila bien, sabe diez o doce idiomas, y todo esto lo hace con algo que no debe ser la inteligencia.

C. Savage el misántropo. Un escocés que viaja por hipocondria. Tiene un genio áspero y desabrido y un mal humor cons-

tante. Recuerda a los tipos de Dostoievski por su espíritu subterráneo.

D. Paco Luna, madrileño. Hombre joven de sesenta y tantos años, con el bigote pintado. Es pálido como un muerto, toma morfina y viste muy elegante. Ha sido varias veces diputado y gobernador y ha llegado a subsecretario de la Presidencia. Nos cuenta anécdotas del jugador García, de la Patti, de Cánovas, de Castelar, etc.

E. La señora Brickmann y sus hijas, alemanas, todas sonrosadas, redondas y con aire bien alimentado. A la señora Brickmann le gustaría desviar al joven Hans de la señorita Anken en beneficio de alguna de sus hijas.

F. La señorita Mitgefühl, alemana inteligente y resuelta, que mira a Hans como una presa agradable.

G. Lady Bashfulness y su hija Mari. La madre, muy majestuosa, con el cabello blanco y ojos azules. La hija, una hada, una espuma, una mezcla de crema y de chantilly. A pesar de su vaporosidad, come como un buitre y tiene una fuerza terrible.

H. La señora Werden, alemana rubia, que flirtea con el profesor Papalini.

I. El abate de Briscous, ilustre por sus estudios de arte cavernario en la gruta de la Mujer Pecosa.

J. El doctor Karakovski.

K. El profesor Werden, de Heidelberg.

L. Lord Cracon, de la universidad de Oxford.

Ll. El doctor Schadenfrende, de Viena, y la vieja madama Weltschmerz, agria y malhumorada.

De los demás viajeros que tomaron parte en el viaje del Pez Volador, de la mayoría ya no me acuerdo.

INTRODUCCIÓN

Es al anochecer. El mar, sombreado por una gran nube de plomo, se extiende con un color pálido y triste, y las olas se levantan enormes, grises y revientan llenas de espuma. La lancha va entrando por una hendidura entre dos piedras basálticas. En el bote van el doctor Illumbe, el joven Hans Nissen, Savage el misántropo y el doctor Guezurtegui. El doctor Illumbe está de pie, Hans, Savage y Guezurtegui van sentados remando, un marinero de la cueva de Humour-point lleva el timón y silba.

A medida que entran, la caverna se ensancha y el mar queda inmóvil. Se ven enormes galerías, llenas de estalactitas, y grandes salas misteriosas en una vaga penumbra. El bote se acerca a una playa de arena

llena de perlas y caracoles, y saltan todos los viajeros a tierra.

Savage el misántropo mira a derecha e izquierda, inquieto y sombrío, el doctor Illumbe se limpia los lentes, Hans sonríe y Guezurtegui se sienta en una roca. La lancha desaparece.

—Tendremos que hacer el conjuro—dice Guezurtegui.

—Bueno—contesta Savage—. ¿Cómo se hace?

—Ahí en la guía debe estar el modelo—indica Hans.

El doctor Guezurtegui abre su guía de pasta roja y se pone a leer en alta voz. Se oye el rumor de una tormenta lejana, saltan las chispas eléctricas y suena el retumbar de los truenos; brotan de acá y allá resplandores sulfúreos, danzan los fuegos fátuos y aparece una figura delgadita vestida de frac y corbata blanca. Es Chip el cicerone.

CHIP

Soy el cicerone de la caverna museo de Humour-point.

SAVAGE

Muy bien.

CHIP

Me llamo Chip y soy un poco gnomo y un poco diablo. Soy de origen vasco y mi nombre verdadero es Chipi, que algunos dicen Chiqui. Uno de mis antepasados estuvo empleado en la cueva de Zugarramurdi hace cuatrocientos años, cuando aún se creía en la brujería.

ILLUMBE

¿Habla usted sólo ingles?

CHIP

No, hablo todos los idiomas. Soy cosmopolita. ¿Qué quiere usted que les hable?

ILLUMBE

Háblenos usted a nosotros castellano.

GUEZURTEGUI

Los españoles somos muy torpes para los idiomas.

ILLUMBE

Yo no soy español. Soy vasco.

GUEZURTEGUI

¡Crania Vascónica! Kabilismo ibérico.

CHIP

Muy bien, mis queridos señores. Hablaré con ustedes el castellano y con estos otros el inglés. Mi castellano será un tanto de Zugarramurdi, pero creo que se me entenderá. Ustedes quizá ignoren que hay una espeleología natural y una espeleología espiritual. Ustedes me permitirán que sea un poco pedante.

ILLUMBE Y HANS

Sí, sí, se lo permitimos.

CHIP

En la espeleología natural se han descrito las cuevas más conocidas y más ilustres, la del Pentélico, la del Posilipo, la del Fingal, la de Antiparos, la del Diablo; en la espeleología espiritual están comprendidos los abismos, las espeluncas misteriosas, el antro de Trophonius, el antro de Caco, la caverna de Humour-point, la de Platon y permitidme señores citar entre ellas la cueva de Zugarramurdi.

Esta caverna de Humour-point no está consagrada a la materia, ni al sol, ni a la luna; no es tan alta como el antro sagrado de los Floridianos; no es rústica, ni húmeda, ni malsana; es una caverna confortable con calefacción central, es una caverna convertida en museo del humorismo. Es la última perfección de la ciencia y de la industria humana. ¿No les parece a ustedes?

HANS

Sí, sí, seguramente.

SAVAGE

No la conozco aún.

CHIP

Poseemos todos los recursos. Asómense ustedes a la ventana.

Se asoman los cuatro. Se ve el Mediterráneo azul con sus meandros de plata, iluminado por el sol. Se oye a lo lejos el canto de unos marineros.

HANS

¡Qué hermoso! Aquí me gustaría vivir.

SAVAGE

Amaneramiento, barcarola.

CHIP

Ahora vuelvan ustedes a asomarse.

Miran de nuevo. Es una costa del Atlántico; las olas baten furiosas sobre los acantilados y los promontorios, bañándolos en espuma. Savage suspira.

SAVAGE

Esta lucha eterna, esta contradicción de los elementos me consuela.

CHIP

Aquí está la escalera que lleva al observatorio, desde donde pueden ustedes contemplar las estrellas. Le llamamos Stellberg, en recuerdo del belvedere de Tico-Brahe.

HANS

¡Qué serenidad! ¡Qué paz! Aquí me gustaría vivir siempre, absorbiendo la esencia de esos mundos infinitos.

SAVAGE

Mundos muertos, por lo menos para nosotros.

CHIP

Vamos, avancemos. Tenemos aquí todas las decoraciones. Miren ustedes: Venecia, el

puente de los Suspiros a la luz de la luna, el gondolero que canta; ahí tienen ustedes el Coliseo de Roma, el bulevar de París y el Strand de Londres. Si quieren ustedes, nos detendremos aquí en el Strand un momento, veremos estas gentes que pasan, dependientes, obreros, petimetres, y oiremos sus conversaciones. ¿Quieren ustedes que nos acerquemos a Whitechapel? Vamos, detengámonos en ese bar. Ese debe ser Jack el destripador, que merodea entre estas gentes harapientas, vestidas con los despojos de la antigua Rag Fair (la feria del andrajo) de Rosemary Lane. Entremos, si ustedes quieren, en la taberna del puerto, donde cantan los marineros del brick barca... ¿Prefieren ustedes la casa aristocrática? Ahí está el salón elegante, las damas voluptuosas, el vals de Chopin y de Strauss, la chimenea donde apoya el codo el dandy Jorge Brummell, el inventor de los guantes amarillos, y el rincón donde sueña sus grandezas el joven Disraeli, descendiente de unos Laras judíos de España. ¿Prefieren ustedes París a Londres? Ahí tienen ustedes la posada del Caballo Blanco, donde entra

Manon Lescaut, ahí está el farol donde se ahorcó Gerardo de Nerval, ahí está la pensión de madama Vauquer; microcosmos balzaquiano donde tienen una conversación misteriosa un viejo bandido, Vautrin, y un joven estudiante de derecho, Rastignac; ahí está la guardilla de Jenny la obrera, que no quiere la pobrecita ser rica, sino vivir de su trabajo. ¿Pasamos?

SAVAGE

Sí, pasemos. Esas figuras manoseadas me cansan.

CHIP

Ahí tienen ustedes el palacio encantado, los subterráneos del castillo de Udolfo, las salas misteriosas donde suenan los violines de Hoffmann, la taberna donde los estudiantes alemanes cantan el Gaudeamus igitur... Si no les entretienen estos espectáculos literarios, asómense ustedes de nuevo a la ventana.

Ahora es un sitio siniestro y solitario, con un bosque y un río pantanoso; un ce-

menterio pequeño destaca las puntas de los cipreses en el cielo oscuro. El viento agita los árboles y les arranca un rumor de marea.

HANS

¡Qué tétrico! ¡Qué siniestro!

SAVAGE

¡Esta soledad! ¡Qué calma! ¡Qué reposo!

CHIP

No hay que mirar demasiado los paisajes. Pierden un veinticinco por ciento. Vean ustedes ahora el mismo campo al amanecer, las rosas que escapan por encima de las tapias del cementerio, los pájaros que cantan en las ramas y los bueyes que descansan rumiando... Todavía tenemos más vistas y más espectáculos. ¿Quieren ustedes una escena entre bandidos italianos de la Calabria? ¿Prefieren ustedes Sierra Morena con José María el Tempranillo y ¡A la paz de Dios, señores! ¿O avanzamos en nuestro paseo?

ILLUMBE

Avancemos.

CHIP

Aquí, en el centro de la caverna está la sala de la Gran Locura Humana. En ella todo es confuso, absurdo y sin sentido lógico. La luna que alumbra su cielo tiene cara de persona, y las nubes forma de ballenas, de leones, de cocodrilos. Por todas partes andan diablillos, duendes burlones y de mala sombra, aparecidos en forma de liebre, brujas con escobas, que luego se convierten en gatos, lamias y trasgos. Por ese río de sombras, los muertos van navegando en sus ataúdes, mientras vuelan por encima las mariposas blancas y negras, que son sus almas. El campo está aquí formado por árboles y plantas extravagantes, tréboles de cuatro hojas, eléboros trastornadores, mandrágoras que tienen dos sexos y figura humana y que hay que arrancarlas atándolas a la cola de un perro, porque sino el que las arranca muere, estramonios, sugue-

belarras (hierbas de serpiente) y sorguiñ-belarras (hierbas de bruja).

Los espectros, los enanos, las hadas, los espíritus del agua del desierto y de la montaña, los demonios de la medicina, de la brujería y de las plantas bailan en este aquelarre. En las vitrinas se ve la serie terrible y grotesca de los ídolos y de los fetiches, desde Apolo y Venus hasta el Mumbo-Jumbo de los negros vestido con los harapos de los marineros ingleses.

En este campo bullen las hienas, los perros devoradores de los difuntos, los cocodrilos adivinadores, los lobos guardadores de tesoros, los caballos que saben multiplicar y extraer raíces, los lagartos que sirven de espías al dios Gaeth, las salamandras frioleras, los asnos que saben curar la tos ferina, las abejas que oyen lo que se habla, para írselo después a contar al amo de la casa, y los sapos que tienen en la cabeza esa piedra misteriosa que se llama crapodina. En el estanque que hay en esa sala juegan las sirenas, las ondinas y los tritones.

Al lado de la naturaleza absurda, están los hombres absurdos, los iluminados, los

adivinadores, los inventores de fantasías y de naderías, los que encuentran una nueva solución para la cuadratura del círculo y el movimiento continuo; ahí hay un gran departamento de artefactos que no funcionan y otros que funcionan poco, pero que son tan útiles como el órgano de los gatos inventado por el padre Kircher...

SAVAGE

¿Y no hay un sitio en este museo donde se ría uno a carcajadas?

CHIP

No, no lo hay Yo, al menos, no lo conozco. Detrás de estas salas hay otras donde el cicerone es un sabio y aquél quizá lo sepa.

ILLUMBE

Hay que dudar de los sabios.

CHIP

Claro, es usted vasco. Creerá usted más en los curas. Señores, es mi hora. Buenas noches.

PRIMERA PARTE

Las conferencias en el museo de Humour-point

I

CUESTIONES DE ESCUELA

Los expedicionarios han dejado al pequeño Chip y pasan a la sección intelectual del museo de Humour-point, donde les recibe el doctor Werden, vestido de profesor, que en España es casi lo mismo que ir disfrazado de asno.

Como Savage es terco como una mula, le pregunta al doctor Werden de nuevo si no hay algún sitio donde se aprenda a reir.

—No, eso no lo hay—contesta Werden—, la risa no se aprende, viene de lo alto. La Naturaleza hace los hombres a su capricho gelastos y agelastos. Los hay también hipergelastos.

—Palabras, palabras, palabras—murmura Savage, como Hamlet.

—Aquí pueden ustedes oir las diversas conferencias que damos acerca del humorismo—ha dicho el doctor Werden—. Ahora mismo está hablando el doctor Schadenfrende, de Viena.

Han entrado y se han sentado en un banco. El profesor comenzaba su conferencia.

«Generalmente nosotros los alemanes, y Nietzsche con ellos—decía—hemos dado mucha importancia en la historia de los conceptos a la etimología de las palabras que los señalan. Yo no creo gran cosa en el valor etimológico de las palabras con relación a los conceptos actuales, pero, siguiendo la costumbre, haremos, como todo el mundo, una pequeña digresión filológica.

Hombre viene, como se sabe, de homo, y homo y humour tienen al parecer la misma raíz etimológica de humus, tierra, cieno. Hombría y humildad, humanidad y humorismo proceden en el lenguaje del mismo origen cenagoso y terrestre. Si fuera verdad esta aproximación puramente nominal, se podría decir que, como los pájaros actuales, tenemos antepasados reptiles.

Otra cuestión de escuela, que podría ser de

un programa de Instituto o de Universidad, es la cuestión de la mayor o menor antigüedad del humorismo.

Parece más natural, más lógico, que el humorismo sea viejo, como todo lo humano.

En las religiones más antiguas, al lado del rito severo se encuentra la nota bufonesca, y hay quien afirma que en los dibujos rupestres se advierten ya rasgos humorísticos.

En las religiones modernas hay también motivos de humor.

El catolicismo actual se presta maravillosamente a la broma. Sus cristos que sudan y mueven los ojos, sus santos fetiches a los que se les piden recomendaciones para tener una novia rica y para que le toque a uno la lotería dan pasto abundante a la risa.

Los pueblos religiosos han tenido mayor tendencia al humorismo que los pueblos filósofos. El temor predispone a la risa, y el temor unido a la risa pueden crear el humor. Dionisios es, a ratos, humorista; Apolo siempre filósofo.

Grecia ha sido país de poco humor. A pesar de esto, entre los antiguos griegos hay escritores que tienen rasgos de humorismo, uno de ellos Herodoto.

Herodoto, en medio de su placidez y de su ingenuidad, tiene golpes de malicia y de humor, atribuye un efecto grande a una causa pequeña y cuenta con la misma calma los infortunios conyugales de un rey, que una gran batalla. Este carácter ingenuo y malicioso le acerca al humorismo.

En la vida de Sócrates hay también frases de humor, de un cómico serio y transcendental.

No se puede decir que el humorismo sea una manifestación nueva, ni un producto exclusivamente sajón o anglo-sajón, como ha dicho Taine; al humorismo le ha pasado como a la música: fué marchando por el campo del arte como un arroyo tortuoso, formando curvas, dividiéndose, subdividiéndose, hasta que en el siglo XIX se remansó y se precipitó en una hermosa catarata.»

II

EGOTIMUS, IDEALIMUS

Después de cumplir el requisito filológico e histórico—ha dicho el doctor Schadenfrende—, vamos a formularnos esta pregunta: ¿Es todo egotismo en el arte? Yo creo que sí. En el arte y en gran parte de la ciencia la base es el egotismo, el individualismo.

Para mí no hay nada absolutamente objetivo, mas que algunos métodos de la ciencia, como, por ejemplo, la estadística. En la filosofía y en el arte no hay objetividad posible; todos sus obreros son individualistas, personalistas; los creadores, como los interpretadores, todos somos egotistas, sistemáticos o no; unos de una manera velada y suave; otros de un modo violento y cínico.

Así como se puede decir que el mundo es una representación de nuestra conciencia y ésta, a su vez, una creación de los sentidos, se puede asegurar que nuestra obra es la proyección de nuestro espíritu hacia afuera, y nuestro espíritu una creación de nuestra voluntad. Un problema intermedio. Si no hay un espacio y un tiempo fuera de nosotros, como sospechó Kant, ¿en dónde tienen su existencia las cosas? ¿Qué hay fuera de nosotros? ¿La cosa en sí no será más que un substractum, un pretexto para dar impresiones? Entonces la materia, que parece tan evidente, sería el más sutil de los fantasmas.

No creo yo ciertamente que las cosas no existan mientras no las percibamos, como pensaba el obispo Berkeley; tampoco creo que existan tal como las percibimos.

Yo me figuro que hay movimientos, agitaciones fuera del hombre, que pasan por nuestro molde espiritual y quedan fabricados como letras de imprenta, letras que luego se van combinando. ¿Qué valor tienen estos tipos ante lo absoluto? Para el hombre, un valor completo; para el no hombre, si pudiera existir, ningún valor. En absoluto, ningún valor.

Creer que si hubiera seres vivos en Sirio tendrían una matemática y que ésta sería idéntica a la de los hombres me parece una tontería. Hombrismo y egotismo; de aquí no podemos salir. El hombre es la medida de todas las cosas. Los datos de nuestra conciencia son tan subjetivos como nuestras proyecciones.

En el mundo exterior no hay colores, ni tamaños, ni temperaturas, como no hay medidas ni leyes.

Lo externo, al reflejarse en la conciencia, lo hace con un cierto orden, que es la resultante de leyes que rigen, para el cosmos; de los sentidos y del temperamento, para el sujeto; nosotros tomamos ese orden, lo descomponemos, lo cambiamos, le acomodamos a nuestro horizonte y lo transformamos en otro.

No encontrando el mundo hecho a nuestro gusto, lo descomponemos y lo rehacemos a nuestra imagen y semejanza.

Aun antes de esta operación, hemos hecho una elección sobre el trozo de cosmos que nos conviene ver. Echamos con nuestro reflector un cono de luz sobre las cosas, los hombres o los períodos históricos que atraen nuestra curiosidad. Mientras no hacemos eso, el cosmos

aparece obscuro y negro. Luego, tenemos el poder de aislar las cosas unas de otras, de separar los acontecimientos y de colocarlos en el punto donde nos conviene.

Cada uno ve en el sitio donde está lo que le interesa y sólo lo que le interesa. Si una familia va a un pueblo nuevo, al poco tiempo, la abuela, si es beata, sabrá cómo son las iglesias; el abuelo, quiénes frecuentan los paseos; el padre, si se gana poco o mucho; la madre, si el pueblo es caro o barato; el jovencito, quiénes son las mujeres más guapas y dónde están los billares; la muchacha, quiénes son los señoritos más elegantes, y el chico, dónde se juega al marro o a la pelota más a gusto.

Esta limitación, esto de ver el mundo con orejeras, como los caballos enganchados, es general.

Chamfort cuenta que, durante las revueltas del Terror, un cómico fué a ver a un diputado de la Asamblea Nacional a exponer motivos de queja contra un literato.

—Pero, ¿usted cree que aquí no nos ocupamos más que de representación de comedias?—le preguntó el diputado.

—No, ya sé que también se ocupan ustedes de su impresión—contestó el cómico.

Se le contaba a un niño la leyenda de Guillermo Tell, la exigencia del tirano Gessler de que el cazador montañés disparase su ballesta sobre una manzana colocada encima de la cabeza de su hijo menor.

Se quería hacer resaltar ante el niño la arbitrariedad y la crueldad del tirano. El niño escuchó atentamente, y luego preguntó:

—¿Y la manzana? ¿Quién se la comió?

Chicos y grandes no vemos en todo más que lo que nos interesa. ¡Egotismo! ¡Egotismo! En último término, todo arte, toda filosofía, todo impulso, aun los que nos parecen más objetivos y serenos, son egotismo, narcisismo, Botticelli como Velázquez, San Francisco de Asís como Atila, Protágoras como Wundt.

Egotismo y sistema. Este me parece el fondo de toda obra humana. Cuando no se tiene un sistema, es decir, un conjunto armónico de medidas, es que no se ha podido construirlo. La tendencia humana innata es construir. El hombre es como el castor, como la hormiga, como la golondrina, animal de instintos

constructores. También es destructor. No se puede construir sin destruir.

Cuando el hombre intenta romper con su tendencia egotista y sistematizadora, acaba, si es fuerte, construyendo otro sistema. En todo, en grande o en pequeño, es lo mismo; es igual para el que inventa o descubre, como para el que lee, contempla, interpreta o aplica. No hay diferencia en el fondo; todos son igualmente interpretadores, y la interpretación es una creación más o menos subalterna. El hombre del público que aclama a sus héroes, a sus poetas, a sus artistas, se aclama en parte a sí mismo; el técnico que sabe aplicar un invento, se identifica con el inventor. El político que ve un ideal en Robespierre o en Bismark; el pintor que mira su maestro en el Ticiano o en Goya; el literato que tiene una admiración entusiasta por Shakespeare, por Goethe o por Tolstoi, todos ellos ven en sus modelos una proyección mejorada de sí mismos y son creadores mientras los interpretan. Cierto que únicamente a una clase de artistas interpretadores, como cómicos, músicos y cantantes, les aprecia el público como tales interpretadores; pero esto depende de que la

interpretación hecha por un individuo de esta clase puede convertirse en espectáculo.

En verdad—ha terminado diciendo el doctor Schadenfrende—, yo siento cierta repugnancia por el sistema de egotismo desvergonzado de algunas gentes. A veces, siento cierta antipatía y odio por la vida; pero el odio por la vida es también vida y el odio por el sistema es también sistema.

El doctor Schandenfrende ha seguido desarrollando este punto; pero no ha dicho después a mi entender nada nuevo.

III

NOS FALTA EL SISTEMA

A PESAR de la conferencia del doctor Schadenfrende—dice en su fantástica memoria el doctor Guezurtegui—no se nos ha aclarado absolutamente nada la idea del humor. Nos falta el sistema. No tenemos ni el instrumento de observación, ni el de caza. Usar una escopeta Winchester o una carabina sistema Browning no tiene objeto para nosotros, porque no quisiéramos tener encerrada y muerta la idea del humorismo, sino examinarla viva y libre. Las cañas de pescar no nos sirven tampoco, ni los microscopios de Zeiss, porque queremos apreciar tanto lo que se ve como lo que no se ve.

A falta de un sistema de medidas exacto

rechazaremos los aparatos complicados, los metros, los micrómetros y hasta las varas; calcularemos las distancias, las anchuras y los espesores a ojo. El procedimiento es primitivo como el de un bosquimano, pero no hay otro.

Lo primero que causa extrañeza cuando uno se fija en un fenómeno como el humorismo, tan extenso, tan antiguo, tan conocido, es el que no haya sido estudiado ni descrito con la exactitud con que se ha descrito un radiolario.

Parece mentira que se sepan tantas cosas de astronomía, que son lejanas, y no sepamos qué es el humorismo; es raro también que se haya llegado a registrar cientos de miles de especies zoológicas y botánicas y no sepamos lo que es la risa, el sueño o el bostezo.

Muchas razones puede tener esto; una, el que los fenómenos psicológicos sean más difíciles de penetrar, más complicados que los biológicos; otra, el desdén y el apartamiento que nuestra época de ciencia positiva ha tenido por los hechos psicológicos. Es muy posible que, en la segunda mitad del siglo XIX y en el XX, los espíritus más distinguidos hayan ido a cultivar las ciencias naturales dejando la

psicología y las especulaciones filosóficas a gentes audaces y superficiales.

Yo, por más que me lo he propuesto, no he encontrado cosa de enjundia acerca del humorismo; un amigo me tradujo un capítulo de Lipps, que no entendí bien, y después he visto lo que dice Juan Pablo Richter sobre este asunto, que, como todo lo escrito por el autor de *Titán*, tiene un aire ingenioso, nebuloso y polar, que da la impresión de una escena en la Groenlandia entre osos blancos que quisieran hacer cabriolas.

Si no he encontrado algo bien documentado y sistemático sobre el humorismo, he leído, por buscar una aproximación, *La Risa*, de Bergson. El filósofo francés da su libro como un perfecto y acabado artefacto. Por lo que he visto en uno de sus biógrafos, Bergson comenzó a escribir este libro y descontento de él lo dejó dormir durante mucho tiempo en el cajón de la mesa y veinte años después lo sacó para rehacerlo. A pesar de que el autor lo da como cosa definitiva, yo creo que este libro está lleno de fallas y que no resiste a una crítica detenida; lo que le defiende, sin disputa, es que es un libro ameno.

Bergson pretende dar un origen psicológico constante a la risa, suponiendo que esta proviene siempre de una sustitución en nuestras acciones, pensamientos y palabras, del juego libre del cuerpo o del espíritu por el automatismo y la rigidez de la máquina fisiológica.

Otras teorías hay más complicadas para explicar la risa, como la teoría de Lipps, que es una variante de la de Kant, y que se podría llamar explicación intelectual.

Para Kant la risa procede de la rápida reducción a la nada de una expectación intensa. Para él el parto de los montes sería el mayor motivo de risa. El paso del plano de la seriedad a lo fútil, el derrumbamiento de un armazón transcendental, a primera vista sólido, produciría el cosquilleo precursor de la risa.

Indudablemente, la mecánica kantiana se puede aplicar a ciertos casos de la risa del hombre, como a otros se puede aplicar la mecánica bergsoniana; pero ni una sola, ni las dos juntas, encierran todas las formas de la risa.

No hay manera de encontrar una norma científica en los alrededores del humorismo que sirva, por extensión, para aclarar este con-

cepto; no hay manera de encerrar la idea del humor en límites definidos y bien marcados.

Hay que marchar, pues, a la casualidad, tomar la idea del humorismo en bloque y llevarla de la derecha a la izquierda, empujándola, y ver si, a medida que se avanza en esta tarea, van apareciendo puntos de vista nuevos.

Este procedimiento de investigación es indudablemente primitivo, malo, oratorio; así saltan las comparaciones, las antítesis, los contrastes, que a veces parecen aclarar algo, pero que en general no son más que pirotecnia retórica.

El método este tiene poco valor, pero a falta de otro no hay más remedio que emplearlo.

La primera oposición que me sale al paso es la del humorismo con la retórica.

Colocaremos estos dos conceptos uno junto a otro, aunque sea de una manera caprichosa y arbitraria, y los haremos marchar. Es como quien coge dos caballos, los ata a su carro y se va con ellos a correr por esos mundos. En su marcha, sean parecidos, sean muy diferentes los dos corceles, algo indicarán de sus inclinaciones, de su naturaleza, los llevaremos

adrede por caminos anchos y claros y por otros extraviados y tortuosos para ver cómo responden.

Madama la Ciencia dirá que sería mejor un método más ceñido, más experimental, pero no debe de haberlo, porque los sabios del museo de Humour-point, que tienen el oficio de saberlo, no lo saben.

Con permiso de Madama la Ciencia hay que entregarse, pues, al impresionismo.

IV

PRIMERA, SEGUNDA, TERCERA

Estamos colocados enfrente del humorismo, queremos encontrar sus características y vamos a ir lanzando proposiciones que tengan una mayor o menor aproximación a la verdad. No sabemos afirmar con energía más que cuando estamos iracundos, y no lo estamos en este momento. Lanzaremos nuestras proposiciones con relativa timidez:

A. Hay tantas formas de humor como humoristas han existido.

B. Esto no quita para que el humorista tenga rasgos comunes que le dan un carácter inconfundible.

La proposición de que hay tantas formas de humor como humoristas han existido pa-

rece una proposición cierta. Humorismo quiere indicar algo orgánico, personalísimo, inaprendible, que oscila entre lo psicológico y lo patológico. El humorismo no es ortobiótico, que diríamos los sabios.

Hay una relación estrecha entre la antigua idea del humorismo médico, predominio de ciertos humores, y el humorismo literario.

En los dos conceptos se supone una cualidad psicológica o patológica que matiza el organismo y le hace tomar un carácter «sui géneris». El humorismo, más que ninguna otra forma literaria, da una impresión de algo temperamental.

Un poeta épico o un trágico se parecerán más a otro poeta épico o a otro trágico que un humorista a otro humorista.

En la literatura cada humorista es una isla. Hay la isla de Shakespeare, la isla de Cervantes, la isla de Rabelais, la isla de Juan Pablo y la isla de Dickens.

Hasta en los escritores humoristas que se han influído unos a otros, no hay semejanza.

El humorismo de Juan Pablo Richter no se parece por completo al de Carlyle. Los dos tienen una escenografía fantasmagórica, pero

Richter, el *maelstron* del mundo del humor, según Carlyle, es más filosófico, más cósmico y tiene una sensiblería de mal gusto, y el autor de *Sartor Resartus* es más político, más patético y más predicador.

El humorismo satírico y rencoroso de Swift no es de la misma clase que el humorismo petulante y ligero de Sterne, éste no se asemeja al sermón moralista y pesado de Thackeray y ninguno de ellos tiene un parentesco estrecho con el humorismo sentimental lleno de lágrimas y de sonrisas de Dickens.

Cada uno de estos humoristas tiene un método y un estilo propio, cada uno de ellos acusa firmemente su personalidad y su deseo de no parecerse a los demás.

A pesar de esto, como decimos en la segunda proposición con el permiso de Madama la Ciencia, el humorismo tiene algo de común.

¿Qué tiene de común el humorismo? Como no es posible que podamos decirlo por orden, primero, segundo, tercero; como no nos sentimos categóricos, porque, como hemos dicho antes, sólo la ira nos hace ser categóricos, y no estamos iracundos, iremos por aproximaciones.

Indudablemente, el humorismo es algo complicado. Hay en él seriedad y comicidad, sentimentalismo y frialdad, excentricidad y vulgaridad.

Esta condición heterogénea le hace ser principalmente un arte de contrastes. A tal afirmación se puede oponer el que todas las artes son de contrastes; pero no en grado tan exagerado como el humorismo.

A la cualidad de ser un arte de contrastes violentos, se puede añadir que es un arte subversivo de los valores humanos.

Es indudable que, allí donde hay un plano de seriedad, de respetabilidad, hay otro plano de risa y de burla. Lo trágico, lo épico, se alojan en el primer plano, lo cómico en el segundo. El humorista salta constantemente de uno a otro y llega a confundir a los dos; de aquí que el humorismo pueda definirse como lo cómico serio, lo trivial transcendental, la risa triste filosófica y cósmica.

Esta mezcla cómico-romántica, cómico-patética, cómico-trágica, da un gusto agridulce, que es el sabor de las obras de humor.

En el terreno del humorismo se anastomosan lo cómico y lo serio. El humorista va en-

trelazando las fibras cómicas y trágicas y su obra nos sorprende y nos divierte.

Cuando nos acostumbramos a ello, nos gusta encontrar lo que queda de fuerza en la debilidad, de debilidad en la fuerza, la superstición trivial de un espíritu fuerte y lógico y el lado noble de un alma vulgar.

El inconveniente de esta tendencia disociadora es el perder la facultad de gustar la esencia pura de un género sin mezcla. El que toma la posición intermedia y ambigua entre lo trágico y lo cómico ya no podrá guardar un respeto completo por las cosas respetables ni reirse de todo corazón de las risibles.

El pensamiento de la desarmonía le asaltará a cada paso, verá muecas cómicas en lo serio y sombras graves en lo grotesco; lo que bulle en el segundo plano se le proyectará en el primero, y lo que se agita en el primero se le manifestará en el segundo.

El hombre de humor promiscuará siempre, y esta promiscuidad hará que no haya géneros literarios para él; en un momento todos le parecerán buenos; en otro, todos los encontrará viejos y marchitos.

Muchos inconvenientes tiene el humorismo

para la literatura, uno de ellos, invencible, porque está en su misma esencia, es el no poder emplear en bloque en una obra el tono mayor. El humorista puede usar casi exclusivamente el tono menor, como Dickens, Sterne, etc.; puede alternar el tono mayor y el menor, como Shakespeare; pero usar sólo el tono mayor como los trágicos griegos o sus imitadores franceses, no lo puede hacer. El buen gusto por el buen gusto le está vedado.

Cuando el humorismo quiere convertirse en género, con su marchamo oficial y su receta, pierde todas sus condiciones y todo su encanto. El humorista funcionario debe ir al salón de Madama la Retórica.

En el humorismo es indispensable la frescura y la innovación.

V

CUARTA, QUINTA, SEXTA

El humorismo tiende a dudar de la cantidad de ciencia y de técnica que heredamos de nuestros ascendientes. Madama la Retórica no acepta esta duda, Madama la Ciencia sí, porque es muy joven y tiene para ella reservado el porvenir, y la revisión de valores no le estorba para sus fines.

La duda y la innovación siempre llevan algo como una intención humorística. En la Ciencia Newton y Darwin, Paracelso y Stephenson, en su tiempo, se representaron a los ojos de sus contemporáneos como humoristas, como ilusos; el Greco y Goya lo parecieron también y hoy todavía Lobachefski y Rie-

mann dan la impresión de chuscos al lado de los matemáticos clásicos.

El hombre de la calle, vulgar, tradicionalista, rutinario, dice pensando en los innovadores que inventan algo nuevo y no discurren con las normas vulgares:

—Esos nos están tomando el pelo.

El humorista que lanza una teoría o un sistema no puede ser mirado con simpatía por el hombre aferrado a otras teorías o sistemas ya sancionados por el tiempo.

El humorista es hombre de valor. El espíritu que se encoge para saltar en el vacío, sin saber dónde va a caer, es un espíritu valiente y, si al mismo tiempo concibe la posibilidad del fracaso y esta posibilidad no le impide el impulso, entonces es un gran humorista.

Casi todos los humoristas ríen del fracaso propio; algunos, más intelectuales, ríen de las supuestas intenciones de la Providencia, como cuando Espinosa reía viendo las arañas cazar a las moscas.

La necesidad de la innovación hace que el humorismo intente introducir en la esfera del arte lo que aún es obscuro e inconsciente, lo que es nuevo. Esta ambición la puede reali-

zar el autor haciendo que el paño nuevo se corte de una manera clásica o de una manera nueva. La primera manera tendrá algo de humor, la segunda será íntegramente humorista.

El humorismo necesita siempre el paño nuevo; con el viejo se podrán hacer obras maestras, pero no obras maestras de humor.

Otra condición indispensable del humorismo me parece la veracidad. El humorismo tiene una luz que no permite la ficción, como la luz del sol no permite el maquillaje.

VI

BILATERALIS

He escuchado la conferencia que nos ha dado el doctor Werden de Heidelberg acerca del humorismo, dice el doctor Guezurtegui.

El doctor Werden se ha dedicado a la fantasía.

Este profesor es grueso, rubio, vestido de claro; tiene unos anteojos de lentes muy convexas, que centellean cuando mueve la cabeza. Según el doctor Werden, la contemplación del mundo bilateral, binocular, es lo que nos lleva al humor. El doctor Werden ha planteado la tesis, la antítesis y la síntesis. La tesis, según él, está en el clasicismo; la antítesis, en el romanticismo; la síntesis, en el humorismo.

El espíritu humano camina hacia su devenir, haciéndose cada vez más heterogéneo y complejo, y el momento literario actual, en su dirección al devenir, es el humor, pero el humor tiene todavía zonas que no son más que la idea, lo que no ha llegado a ser.

Esto, según Werden, no lo pueden comprender los espíritus limitados, los espíritus miopes que han quedado sujetos a un maniqueísmo primitivo. Para ellos, a un lado está el ser, al otro la nada; a un lado el espíritu, al otro la materia; a un lado la risa, al otro la pena; a un lado la solemnidad, al otro la farsa; a un lado lo feo, al otro lo bello.

¡Candidez! ¡Candidez! ¡E incomprensión!

Para sentirse hondamente humorista, según el profesor de Heidelberg, hay que sentirse hondamente panteísta y haber bañado el espíritu en el éter de la substancia única.

El humor es una síntesis, y toda síntesis es optimista. Las impertinencias de Voltaire no significan nada contra Leibniz. Este mundo es el mejor de todos los mundos... desde el punto de vista del humorismo.

¿Que hay deformidades? Mejor que mejor. ¿Que hay vicios morales? Magnífico. ¿Que hay

infracciones de los grandes principios? Encantador. ¿Que hay guerras y pestes? Sublime. ¿Que hay pequeñas molestias? ¿El sombrero que se lo lleva el viento? ¿El dedo que se coge uno en una puerta? Óptimo. ¿Que hay osbcenidades? Superior. ¿Que hay locos en la calle y cuerdos en los manicomios? Sublime. Todo esto, queridos amigos, ha dicho el doctor Werden, hace que exista el humorismo. ¡Si no fuera por él, que mundo más solemne, más plúmbeo, más raciniano, más chateaubrianesco sería el nuestro.

Gracias a esas pequeñas obscuridades y manchas, el mundo puede ser shakesperiano, cervantino, dickensiano, gracias a esas pequeñas molestias, los hombres ríen y aun aquellos agelásticos, aquellos de los que dice Shakespeare que no muestran sus dientes en una sonrisa, aunque el propio Nestor jure que la broma ha sido buena, tienen que hacer: Ah... já... já... contrayendo el diafragma, a pesar de su amor por lo solemne.

¡Lo artificial! ¡Lo injusto! ¡Qué admirable escuela de humor! Dadme un pueblo con pelucas, con togas, con miriñaques, con injusticias, con absurdos, y os traeré al momento el

humor; pero con gentes que quieren sólo ser estúpidamente naturales o naturalmente estúpidas, ¿qué demonio se va a hacer?

El humorismo tiene de bueno y de malo—ha dicho Werden—; si fuera bueno solo, sería inferior a lo que es. Ya en lo que se llama sublime, entra la levadura de elementos de disgusto, que no existen en lo puramente bello. Lo puramente bello es como el pan ácimo; en cambio el humorismo es pan literario, porque es lo humano sintético. Como Merlin el encantador fué engendrado por una religiosa y un diablo, el humorismo tiene en su origen lo bueno y lo malo.

En el humorismo se mezclan también elementos racionales e irracionales, Apolo y Dionisios, el color y el dibujo, lo claro y lo obscuro, lo apasionado y lo comprensivo, lo musical y lo intelectual.

En el humorismo, vamos a lo general por lo individual, a lo claro por lo obscuro, al optimismo por el pesimismo.

El humorista no quiere llegar a la luz huyendo de las sombras del camino, sino que quiere llegar a la luz arrastrando consigo mismo las sombras y aclarándolas.

VII

TEORÍAS

Después de estas frases, por las cuales hemos sospechado que el profesor de Heidelberg es un hegeliano, el doctor Werden, con cierto énfasis germánico, ha descrito a los humoristas, a quienes ha llamado franco-tiradores de la nube y del humo, cazadores de vilanos y de pompas de jabón y escopeteros del ideal.

Luego nuestro doctor ha pasado a exponer las teorías del humorismo.

Las ha dividido en tres grupos: teorías basadas en la degradación, teorías basadas en el contraste y teorías basadas en la superación.

Las diversas teorías hechas a base de la degradación suponen que el humorismo nace

de un sentimiento de rencor contra lo noble, de una tendencia a rebajar la dignidad, la respetabilidad y la nobleza humanas.

Para los que defienden esta tesis, el humor es un impulso parecido al del chico cuando tira una piedra a un cristal de un escaparate o cuando escupe en un plato de dulce que no va a comer él.

Para los que ven un ímpetu de rebajamiento ajeno en el humorismo, la risa del humorista es un eco de la risa del salvaje cuando hunde el cuchillo en el corazón del enemigo.

A la tesis de la degradación, el doctor Werden ha puesto varios reparos.

Primeramente, según él, en el humorismo no es necesario el rencor; después, el objeto rebajado por el humorista puede muy bien no ser un hombre, sino una institución.

Respecto a que la risa del humorista sea un eco de la risa del salvaje, es cosa que para el doctor Werden no tiene importancia. Preocuparse de ello es como preocuparse de si las raíces de este rosal que nos encanta con el color y con el aroma de sus flores están cerca de los gusanos que andan por la tierra.

Que el humorismo proceda del rencor, es

posible, nos ha dicho el doctor Werden; que el humorismo de hoy sea rencor, eso no lo aceptamos.

Si en el humorismo no es indispensable el rencor, según el profesor Werden, es en cambio indispensable la simpatía, y la simpatía esteriliza el rencor. La risa sin desprecio nada nos molesta. Hay amigo que nos pone en solfa, se ríe de nuestra manera de ser y de pensar, se ríe de nuestras obras, pero se ríe sin desprecio y no nos ofende; en cambio, otro nos dice una frase vulgar, con exasperado desprecio y nos levanta y nos indigna. Por este motivo, la teoría de la degradación es incompleta y mezquina para el doctor Werden.

La segunda clase de teorías son las que tienen por base el contraste.

El humorismo, según ellas, proviene del choque de una sentimentalidad elevada con lo heterogéneo, inarmónico y a veces absurdo de la realidad.

El doctor Werden no acepta esta tesis porque supone que esas inarmonías no sólo no son malas, sino que son deseables, son necesidades que sirven, no de fundamento del humorismo, sino de pretexto para él.

La última teoría y la defendida por el doctor, es la teoría de la superación. El humorismo, según Werden, es la síntesis donde se funde lo al parecer infusible, es la penetración recíproca de lo finito con lo infinito, es el crisol donde se efectúa la transmutación de de valores y en donde todo al mismo tiempo es grande y pequeño.

En este horno de turba del humorismo aprovechamos el mineral rico y las escorias, el metal nuevo y la chatarra.

¡Humorismo! Risa del espíritu serio, reflexión de la jovialidad, visión binocular del cosmos...

Como se ve, el doctor Werden es un hiperbólico.

VIII

COMENTARIOS A UNAS OBSERVACIONES

Hablando de la conferencia del doctor Werden; Paco Luna ha sacado de su maleta un artículo de J. Ortega Gasset, titulado «Observaciones de un lector» y publicado en *La Lectura* en Diciembre de 1915, y se lo ha llevado a Guezurtegui.

En este artículo se halla en parte sintetizada la tesis de la degradación y el rencor como productores de la novela picaresca.

Se ha comentado este artículo, porque la novela picaresca tiene relaciones con el humorismo.

—¿Ortega y Gasset es uno de sus escritores predilectos, verdad?—ha dicho Illumbe.

—¿Sí, ¿y de usted no?—ha contestado Guezurtegui.

—No, no. Paso por Ortega, pero por Gasset, no. ¡Gasset! Que sonido mediterráneo... No, no.

—Bueno. Lea usted, amigo Luna.

Paco Luna ha tomado el número de *La Lectura* y ha leído:

«Durante los últimos tiempos de la Edad Media, coexisten dos literaturas en Europa que no tienen apenas intercomunicación: la de los nobles y la de los plebeyos. Aquélla suscita los Minesinger, los trovadores; las gestas y epos de guerra y de pasión. Es una literatura irrealista, que, alimentándose, no de lo que se ve y se palpa, sino de las condensaciones míticas, de las leyendas genealógicas, construye un mundo de realidades levantadas, estilizadas en bellas y fuertes formas. En esta producción convergen todas las emociones transcendentes, lo mismo las sutiles aspiraciones hacia un transmundo donde todo es lindo y conceptuoso, que aquellas pasiones del hombre, rudas tal vez y bárbaras, pero afirmativas y creadoras. Lo esencial es que el poeta noble crea, sobre las cosas y personas

terrenas, una vivencia original de seres y relaciones ideales, un cosmos novísimo, interesante, nacido del arte. Esta literatura aumenta el universo, crea.

»Paralela a ella, pero reptando sobre la tierra se desenvuelve la literatura del pueblo ínfimo. Son las consejas, son las burlas y farsas, son los motes, fábulas y cuentos equívocos. Muy típicas son las Danzas de la Muerte. La muerte, la amiga de Sancho, es la vengadora de los pequeños, simples y mal dotados, la demócrata. Y el cantor villano, harto de angustias, dolido de muchas farsas, socarrón y maligno, conduce a la Muerte a las altas clases sociales.»

—¿Qué le parece a usted?—ha preguntado Luna.

—Encuentro todo eso de un aristocratismo rabioso y pueril—ha dicho Guezurtegui—. Aceptamos graciosamente que haya habido una literatura de nobles y plebeyos; pero no aceptamos que la literatura de los nobles (como clase social), sea noble también en el sentido ético ni que la de los plebeyos sea plebeya en el sentido de abyección y bajeza.

—Es usted un romántico, Guezurtegui—ha dicho Luna.

—No. Es que, si esto fuera así, el almanaque de Gotha sería el índice de las calidades espirituales del mundo. No me parece que se puede afirmar que la división de criados y señores, de nobles y plebeyos, sea la norma para la literatura, y sobre todo, para la moral. ¿Usted cree que sí?

—Hombre, yo no tengo una opinión sobre eso. Lo que no veo tan claro como Ortega y Gasset, es por qué en la literatura noble puede haber creación y en la plebeya no.

—Yo encuentro esa una opinión arbitraria—ha replicado Guezurtegui—; se puede defender lo contrario, con la misma razón. La literatura de caballeros, lo más fuerte, lo más vivo, que ha dejado, a mi modo de ver, es una caricatura Don Quijote, y en cambio, de los tipos populares, ha quedado una seria fuerte y regocijada: el Lazarillo, el Buscón, Sancho, Panurgo, Caliban, Sganarelle... ¿Habrá alguien hoy, que no sea profesor, que se ocupe con interés de los amores de Angélica y Medoro, de Amadís de Gaula y de la bella Oriana, de Lanzarote del Lago y de la Reina

Ginevra? Nadie absolutamente. Todos estos personajes, al transcurrir los tiempos, toman otros nombres en las novelas de folletín y se hacen modernos.

Ortega y Gasset dice que el autor villano conduce a la Muerte a las altas clases sociales. A las altas y a las bajas. ¿Pues qué quería Ortega y Gasset, que a las altas clases sociales se las dispensara de la Muerte? Eso sería llevar el almanaquegothismo demasiado lejos.

—Sigamos leyendo a Ortega Gasset—dice Luna—. «Ante la Muerte se patentizan asquerosas las lacras, gangrenas y podres de todo lo que en la sociedad de los vivos parece robusto, granado y brillante.

»La misma intención anima las «romanzas de la zorra». La sociedad de los hombres es en ella sometida a la perspectiva psicológica de una sociedad de animales. Porque, ciertamente, el animal habita el piso bajo del hombre, pero los ojuelos torvos y maliciosos del cantor villano sólo alcanzan a ver este primer piso.»

—¿Qué le parece a usted, Guezurtegui?

—No veo esos pisos. Me parece el argumento del aristocratismo, del almanaquegothismo.

Cuando la hija del usurero o del fabricante de jabón juega al tennis o se pasea en automóvil, cree que ejercita un derecho y que tiene una superioridad especial que no procede de su dinero; cree que está en el piso alto. Es lo que piensa probablemente Maura cuando se estira los puños y dice cuatro vaciedades.

—Demagogo.

—No. Casi todos los demagogos y radicales son almanaquegothistas; no hay más que rascar un poco en ellos para que aparezca un ilustre Pérez con ambiciones de prócer.

—«El cantor villano—sigue diciendo Ortega y Gasset—ve al hombre con pupilas de ayuda de cámara.»

—Hombre, no, a mi me parece más ayuda de cámara el cantor noble. Entre un lacayo contento y otro descontento, ¿no es más lacayo el que está contento?

—Espere usted, déjeme usted seguir.

«No crea un mundo; ¿de dónde va a sacar él, sin vacilar, cercado de hambre y de angustias, el destripaterrones, el hambriento, el deshonrado, de hijares jadeosos, de alma roída, el esfuerzo superabundante para crear existencias, formas de la nada? Copia la realidad,

que ante sí tiene, con fiero ojo de cazador furtivo: no olvida un pelo, una mácula, una costrica, un lunar. La copia es crítica. Y esta es su intención: no crear, criticar. Le mueve el rencor.»

—Yo creo que una cierta intención crítica nos anima a todos. Ver, comprender, saber qué cantidad de eternidad o de perduración puede tener cada obra, es una preocupación muy humana. ¿No es eso?

—Sí.

—Tampoco se puede creer en la identificación del tema humilde con el cantor villano y del tema altisonante y noble con el cantor de la misma clase.

No parece que el autor del Poema del Cid fuera aristócrata ni hidalgo. Más bien, ese Per Abbat, verdadero o supuesto, suena a judío o a morisco.

¿No hizo serranillas plebeyas el marqués de Santillana? Teniers vivía como un príncipe, y no pintaba más que escenas populares. ¿En dónde está la identificación de la vida del autor con el asunto de su arte?

—No sé. Yo no entiendo gran cosa de esto—ha dicho Illumbe.

—Respecto a creación, no se advierte que haya sido superior la de la musa noble a la de la villana. En España, el Arcipreste de Hita o Fernando de Rojas son mucho más creadores que Herrera o que Valbuena; en Francia, el pícaro Villon vive más que Ronsard, y modernamente, un poeta triste, hambriento y borracho, un pingajo humano, Verlaine es, probablemente, el mayor poeta del tiempo. Respecto a la opinión de que a la crítica le mueve el rencor, está también dentro del almanaquegothismo.

La ciencia, y sobre todo la historia, estarían basadas en el rencor. Sin la crítica, y sólo con el respeto, el mundo sería como un gran templo lleno de fetiches intangibles é incontemplables, porque contemplarlos y darse cuenta de ellos sería comenzar a criticarlos. Respecto al rencor literario, ¿dónde está el rencor del que cuenta las aventuras del Lazarillo sin odio y sin saña, sólo por el gusto de contar, como el Bosco o Brueghel pintan sus aldeanos por el placer de pintar?

—¿Sigo?—pregunta Luna.

—Siga, amigo Luna. Siga usted.

«En los siglos XV, XVI y XVII, estas dos lite-

raturas, la amante y la rencorosa, dan proporciones clásicas a su interpretación de la novela, parcial en ambas. El tema de amor e imaginación se enciende como un espléndido fuego de artificio en el libro de caballerías. El tema del rencor y la crítica madurece en la novela picaresca. La primera novela integral que se escribe, en mi entender, la novela, es el *Quijote*, y en ella se dan un abrazo momentáneo, en la tregua de Dios que el corazón de un genio les ofrece, amor y rencor, el mundo imaginario e ingrávido de las formas y el gravitante, áspero, de la materia. Cervantes es el Hombre; ni lacayo, ni señor.»

—¿Qué le parece a usted la salvedad que hace Ortega y Gasset a beneficio de Cervantes?—pregunta Paco Luna.

—Me parece un caso de favoritismo. Si fuera verdad la tesis expuesta en párrafos anteriores, el que estaría más dentro de la novela rencorosa sería Cervantes. Cervantes se encuentra por su *Quijote*, no sólo fuera de la literatura noble, sino en contra de ella; no es el autor del *Lazarillo*, que cuenta por entretenimiento las aventuras de un muchacho atrevido; sino es el ingenio que se burla de todas

las invenciones que Ortega y Gasset tiene por nobles y levantadas y ridiculiza todos los mitos de la literatura amante. No se presenta aquí desapasionado nuestro amigo Ortega.

—Es que usted no es un cervantino, Guezurtegui—interrumpe Illumbe—. Cosa que me parece bien.

—¿Por qué?

—Porque Cervantes hace que Don Quijote venza solamente a Sancho de Azpeitia, a quien llama vizcaíno, debiendo llamarle guipuzcoano.

—¡Crania Vascónica! ¡Siempre Crania Vascónica! Pues yo soy cervantino a mi manera. Lo que no creo es que Cervantes fuera una excepción, ni en su espíritu, ni en su dignidad.

Se habla mucho de Velázquez y de que fué criado, y se llamó criado del Rey; primeramente, era la época, y después Velázquez no veía en el mundo más que líneas y colores; criado o señor, dentro de su arte era siempre un señor, un príncipe. A Cervantes llegan las malas pasiones, a Velázquez no.

—¿Así que es usted más velazquista que cervantino?

—Mucho más.

—Bien, volvamos a Ortega — ha dicho Luna—. Sigue hablando de la novela picaresca.

«La novela picaresca echa mano de un figurón nacido en las capas inferiores de la sociedad, un gusarapo humano fermentado en el cieno y presto a curar al sol sobre un estiércol. Y le hace mozo de muchos amos: va pasando, de servir a un clérigo, a adobar los tiros de un capitán, de un magistrado, de una dama, de un truhán viento en popa. Este personaje mira la sociedad de abajo a arriba ridículamente escorzada, y una tras otras las categorías sociales, los ministerios, los oficios se van desmoronando, y vamos viendo que por dentro no eran más que miseria, farsa, vanidad, empaque e intriga.»

—¿Qué contestarían ustedes a esto los demagogos?—pregunta Illumbe.

—Los demagogos contestaríamos que con el mismo derecho, y quizá con un poco más, se le puede llamar figurón al tipo de los Minesinger, trovadores, gestas y epos de guerra y pasión, porque en general tienen menos vida y menos carácter, que el tipo de la novela

picaresca. Respecto a que se vayan desmoronando categorías sociales, ministerios y oficios, al contemplarlos de una manera irónica, es natural y necesario, cuando su prestigio está basado en la mentira.

La superioridad que nace de la verdad no se desmorona nunca, como no se desmorona el sistema de Copérnico, y en cambio, se hundieron los anteriores. Respecto a la grandeza de las figuras, lo da la casualidad. Cuando un figurón, que quiere ser olímpico, como Luis XIV, aparece en la historia con una fístula en el ano, nos da risa; en cambio, la pobreza y la tuberculosis de Espinosa nos producen melancolía y dolor.

—Parece que tiene usted objeciones a todo, amigo Guezurtegui.

—Sí, estoy en desacuerdo esta vez con Ortega.

—Bien, sígamos leyendo.

«La novela picaresca es, en su forma extrema, una literatura corrosiva, compuesta con puras negaciones, empujada por un pesimismo preconcebido, que hace inventario escrupuloso de los males, por la tierra esparcidos, sin órgano para percibir armonías ni optimi-

dades. Es un arte, y aquí hallo su mayor defecto, que no tiene independencia estética; necesita de la realidad fuera de ella, de la cual es ella crítica, de la que vive como carcoma de la madera. La novela picaresca no puede ser sino realista en el sentido menos grato de la palabra; lo que posee de valor estético consiste justamente en que, al leer el libro, levantamos a cada momento los ojos de la plana y miramos la vida real y la contrastamos con la del libro, y nos gozamos en la confirmación de su exactitud. Es arte de copia.»

—La copia es crítica y no creación, dice Ortega y Gasset; yo no lo creo. No creo que se pueda copiar simplemente en el arte, sin poner algo. Si Holbein, Durero, el Ticiano y el Greco vivieran, podrían copiar los cuatro la misma figura, esforzarse en hacer un retrato parecido, y, sin embargo, cada uno le daría un carácter irremisiblemente suyo. ¿No lo creen ustedes así?

—Sí, eso parece—ha dicho Luna.

—Respecto a la cuestión de la independencia estética de la novela picaresca, ¿por qué afirma Ortega que no la tiene? Yo creo que tiene toda la necesaria, toda la posible. En la

tesis de Ortega y Gasset, está ese dualismo, tan español, de lo real y de lo irreal, de lo material y de lo espiritual, de lo noble y de lo plebeyo. Si fuera verdad lo que afirma Ortega, pintar un mendigo sería arte bajo, y pintar un caballero arte noble. Yo no lo creo así; para la pintura todo es noble. «Nosotros somos más idealistas que ustedes los médicos»—me decía un abogado—. No sé por qué—le contestaba yo.— Para mí no hay diferencia alguna entre estudiar una institución antigua, estudiar un insecto, o el intestino, o el bazo de un hombre. No hay más diferencia que el insecto, el bazo, o el intestino son más permanentes en su existencia que una institución, que puede desaparecer, olvidarse y perderse.»

—Hombre, sin embargo.

—Que los fisiólogos sean plebeyos y los abogados nobles es posible que lo crean todos los picapleitos del mundo, pero nosotros no lo aceptamos.

—Se apasiona usted.

—No, nada de eso. Por otra parte, si la literatura llamada noble fuera la creadora y la inventora, hoy más que los héroes de Balzac,

de Stendhal o de Dostoievski, hundidos en preocupaciones materiales; nos interesarían Matilde y Malek Adel, de madama Cottin, los personajes de la señorita Scudery, Eudoro y Cimodocea de Chateaubriand y otros héroes del perfecto amor y de la perfecta caballerosidad, y si esos tipos nos parecieran viejos, nos entusiasmarían los fantoches irreprochables de D'Annunzzio. En el arte, David, Canova y Thorwaldsen nos impresionarían mucho más que Goya; lo que en general no ocurre.

—Puesto que está usted tan locuaz, amigo Guezurtegui, agotaremos la materia ¿Qué le parece a usted lo que dice Ortega y Gasset del realismo?

—Considerar el realismo como copia servil me parece una noción completamente falsa.

—Como demagogo, es usted realista.

—Hombre, yo no sé si puedo llamarme realista o no. En un sentido filosófico no, porque no sé lo que es la realidad; en un sentido artístico y literario, me parece el realismo tan fecundo como el idealismo.

—Demagogo y realista... No es usted un un hombre distinguido, amigo Guezurtegui— dice Illumbe.

—Efectivamente, en Pamplona no sería distinguido. ¿Qué quiere usted? No creo en la distinción callejera. No he conocido todavía un hombre distinguido que merezca tener un criado que le cepille las botas. En una sociedad bien organizada, Pasteur o Koch o Wirchow, tendrían gentes al lado, que les evitarían hacer trabajos penosos, porque su labor es útil a la humanidad; pero don Jaime de Borbón, el duque de Alba o el conde de Romanones se cepillarían sus botas con su cepillito y su salivita, porque su tiempo no tiene importancia para nosotros. Respecto a esos chulitos de la aristocracia española y a esas estúpidas vacas grasientas que los acompañan en su automóvil y que no sirven más que para hacer estiércol, si fuera un tirano, a los unos, les mandaría a picar piedra en la carretera, y a las otras, al lavadero.

—Guezurtegui—ha gritado Illumbe—le voy a decir a usted lo que le dijo a un socialista un abogado de Pamplona.

—¿Qué le dijo?

—Le llamó demótico.

—¿Demótico? No. Pedantería por pedantería y helenismo por helenismo, prefiero que me

llamen *eleuterómano* (apasionado por la libertad).

—¡De la libertad! Y sueña usted con ser tirano—dice Illumbe.

—¿Y quién no sueña con mandar? En lo que no sueño ni pienso es en vuestro *demos*. Ni Crania Vascónica, ni Crania Ibérica, ni Crania de ninguna parte. Terrestre, y eso porque no puede ser uno sideral.

—¿Y no ha pensado que, con arreglo a su teoría de no tener criados usted, también tendría que limpiarse sus botas?—pregunta Luna.

—Yo, no.

—¿Cómo que no?

—No, porque yo andaría con las botas sucias.

—Eso retrata su natural cínico. En resumen, ¿cuáles son sus conclusiones sobre el artículo de Ortega y Gasset?

—Nuestras conclusiones son: Primera, que no sabemos si Ortega y Gasset tiene razón o no en su tesis aristocrática, que creemos que no. Segunda, que, aunque la tuviera, nos parecería poco filosófica y de un carácter demasiado dogmático su enemistad contra la literatura que él llama plebeya, porque todas las cosas

pueden ser necesarias en la naturaleza y en el arte. Tercera, que no creemos que sólo en la literatura distinguida haya creación. Cuarta, que no aceptamos la excepción de Cervantes en la novela rencorosa y *demótica* (como diría el abogado de Pamplona), y, quinta, que no nos parece el realismo una copia servil...

—Ese plural, ¿qué quiere decir, Guezurtegui?

—Ese plural se refiere a mí solo, que somos a veces muchos. ¿Ustedes no está conforme conmigo?

—Yo, ante todo, soy vasco y las opiniones de los *yavanas* no me interesan—dice Illumbe.

—*Crania Vascónica.* ¡Clericarina! ¡Clericarina!—ha gritado Guezurtegui.

Y ha añadido después:

—Bueno. Vamos a cenar.

IX

HUMORISMO Y RETORICA

Yo divido las teorías—dice el doctor Guezurtegui—de una manera práctica, en dos clases: unas, las que tienen porvenir, es decir, las que permiten que se pueda seguir pensando con su ayuda; otras, las que no tienen porvenir y cierran las posibilidades de nuevos pensamientos. Éstas, en el terreno de la filosofía, si no son absolutamente exactas, son perjudiciales.

Las teorías del doctor Werden me parecen, en parte, de las últimas; por eso no las acepto en bloque.

He dicho antes que para mí dos términos antitéticos son el humorismo y la retórica. Desgranaremos esta antítesis general en varias

antítesis parciales. El humorismo es improvisación; la retórica es tradición. Una fórmula retórica repetida es no sólo aceptable, sino agradable; una fórmula de humor repetida se convierte en antipática y fastidiosa.

El humorismo es invención, intento de afirmación de valores nuevos; la retórica es consecución, afirmación tradicional de valores viejos. El humor es dionisíaco, la retórica apolínea; el humor guarda más intuiciones de porvenir, la retórica más recuerdos del pasado.

El humorismo es el surco nuevo y tiene el encanto de lo imprevisto; la retórica es el surco viejo y tiene el encanto de la repetición necesaria para el ritmo.

El humor necesita inventar, la retórica se contenta con repetir. El humor tiene el sentido místico de lo nuevo, la retórica el sentido respetuoso de lo viejo. Se puede decir: «Todo es nuevo», como Heraclito, y se tiene razón, pensando en la substancia, que cambia constantemente. Ésta será una afirmación grata para el humorismo. Se puede decir: «Todo es viejo, no hay nada nuevo bajo el sol», pensando en las formas. También se puede tener razón, y este aserto será grato para los retóricos.

La tesis: «Todo es viejo», inclina a pensar que las grandes concepciones filosóficas y artísticas están realizadas, lo que desde cierto punto de vista es verdad.

La tesis: «Todo es nuevo, nada está hecho, todo fluye y cambia constantemente», hace pensar en la posibilidad de nuevos sistemas.

Hay en la Ciencia y en el Arte, sobre todo en el Arte, una a manera de geografía limitada de un planeta, y cuando se ha descubierto el Himalaya y el Chimborazo, el Nilo y el Amazonas (lo que en ciencia sería la teoría de Copérnico y la de Newton, en literatura la creación de *Don Quijote* o de *Hamlet*), parece que ya no se puede volver a descubrirlos; pero para el discípulo de Heraclito, para el que cree que todo fluye y todo cambia en un constante devenir—ideas, conceptos, sentimientos y cosas—el Nilo de hoy y el Amazonas de hoy no son los de ayer, ni siquiera el Himalaya de hoy es el de ayer. Mucho menos son idénticas a las de ayer las figuras literarias y artísticas de hoy. Ríos, montes y personajes literarios pueden ser, hasta con los mismos nombres de ayer, hechos completamente nuevos.

El humorismo, que tiene el sentido místico de lo nuevo, se basa en la intuición, en el instinto; la retórica, en el razonamiento, en la lógica. El humorismo acierta y yerra; la retórica acierta tanto y yerra menos.

La tendencia retórica unida a sistemas que se consideran espiritualistas acaba en un mecanismo. Algo parecido les pasa a las religiones, que terminan en una mecánica de rezos. Para los espiritualistas retóricos y maniqueos, las ideas y los sentimientos tienen ya su forma tradicional; el retórico supone que el escritor no debe hacer más que barajar estas formas.

Es como quien busca en el guardarropa un buen disfraz ya cosido y, a lo más, se permite añadirle un lazo o una cinta.

Bueno y fácil procedimiento para vestir con elegancia, pero que no nos entusiasma. Aunque alguien nos demuestre que estos bazares de trajes hechos de la retórica son el lógico e imprescindible resultado de una evolución que comenzó en el primer bípedo y sigue hasta nuestros días, miraremos con cierta repulsión estos grandes almacenes de adornos y de formulas y de otros bienes mostrencos.

X

ESPECIOSO

El retórico tenderá a creer en la inmutabilidad de las especies zoológicas y botánicas; el humorista será consciente o inconscientemente darwiniano o goethiano, partidario de la evolución eterna.

Para el retórico seguirán existiendo, como moldes de hierro, los cinco predicables de la lógica aristotélica: el género, la especie, la diferencia, la propiedad y el accidente; para el humorista, género y especie, *conceptus summus* y *conceptus infimus*, que aparecen como topes en la lógica kantiana, no serán más que apariencias.

El retórico será absolutista; el humorista relativista. Para el primero, el mundo tendrá

una disciplina estrecha, para el segundo, ni géneros, ni especies; caos y fantasmas en el dominio de los fenómenos y una incógnita más allá de los fenómenos. Las únicas conquistas posibles serán las de las palabras *flatus vocis*, que decían los nominalistas. Para el hombre de humor, en el mundo que se está haciendo y deshaciendo constantemente, hay siempre lugar para formas nuevas, materia con que crearlas e inventarlas.

¿Es que las crean los humoristas? ¿Es que las inventan siempre? No, seguramente no; la invención será siempre excasa, pero es más fácil que la realice alguna vez el que cree en ella, que no el que no cree en ella.

La retórica, próxima a la teoría de la inmutabilidad de las especies, salida de la *Biblia* y embellecida por Platón, tendrá el criterio moral, estrecho. Para la retórica, la fauna del mundo será la que se puede encontrar en una casa de fieras modesta. En cada jaula habrá su letrero, en que dirá: «Bueno o Malo.» La fauna del humorismo evolucionista aceptará todos los ejemplares de la biología, los característicos y los vulgares, desde el tigre y el camello hasta el protozoario, sin olvidar esos animales

absurdos, como el ornitorinco y los equidnas, que son mamíferos y ovíparos, y los bichos raros que vivieron, como los terodáctilos y los arqueopterix, pajarracos que tenían al mismo tiempo pico y dientes, plumas y cola de lagarto. El humorismo tirará al viento las antiguas etiquetas y mirará de nuevo a sus bichos.

La retórica no acepta más fauna que la bíblica, la post-diluviana; el humorismo acepta la anti-diluviana, la post-diluviana y la del porvenir.

La retórica defenderá ese casillero estrecho de las especies y ese pequeño simbolismo tradicional que pone a cada animal su etiqueta. La corneja será siempre agorera, y la paloma siempre cándida. Para la retórica las especies estarán separadas unas de otras por límites férreos.

El humorismo será partidario no sólo de la evolución darwiniana lenta y constante, sino de la evolución casi milagrosa de Hugo de Vries; de un milagro racional y sin ningún carácter super-naturalista. La mutación brusca encontrada por Vries es una forma de humorismo de la Naturaleza.

A pesar de esto, no es lógico creer que el

humorismo sea una actitud literaria que haya de vencer a la forma retórica y clásica; no, la literatura siempre oscilará según las ideas del tiempo, de una manera a otra, del humor a la retórica. Siendo una ciencia casi exacta la física, oscila entre los dos conceptos de continuidad y de discontinuidad de la materia y no acabará nunca su oscilación; no tiene nada de extraño que la literatura, más movible, cambie, empujada por varias tendencias.

XI

TROPIEZOS DE NUESTRA TESIS

La obra del retórico es una obra cepillada, lustrosa y sin poros; la obra del humorista es informe, incompleta y porosa. La una está en un tiesto esmaltado que la aisla del ambiente, la otra en un tiesto de barro penetrado por las corrientes osmóticas de dentro y de fuera. La del retórico comienza y acaba a su tiempo, la del humorista ni concluye ni empieza. La una parece un producto más de cultura, la otra un producto más de naturaleza; la una es un poco la melodía de la música clásica, la otra esa melodía infinita que quiso implantar Wágner y que siendo una cosa buscada nos parece una mixtificación.

La tendencia retórica es una fuerza centrí-

peta; con su preocupación de técnica va poco a poco cerrando el horizonte mental del escritor; la tendencia humorista es una fuerza centrífuga, echa al escritor fuera de la literatura, al campo de la filosofía, de la ciencia, de la política o de la nimiedad. El *¡Viva la bagatela!*, del abate Swift, es muy sintomático del amor final de los humoristas por la futilidad.

La retórica tiene que basarse en un espíritu de autoridades, por eso se vale de la fuerza de los prestigios históricos; de aquí que la retórica tienda al dogmatismo y a la pedantería. El método retórico tiene el inconveniente de que lo estrecha todo y lo hace mecánico; la falta de método del humorismo es una teoría peligrosa, como todo anarquismo, porque lleva a la exaltación, a la extravagancia y al caos. Para emplear este método de no tener método hay que confiar en sí mismo y no temer el fracaso.

La retórica, que es como un arte de ornamentación, necesita masas y líneas fijas, necesita substancias duras, envejecidas por el tiempo; el humorismo no. El humorismo es la fantasmagoria de los líquidos y de los gases espirituales. La retórica descansa sobre lo que

parece más seguro y respetable, el humorismo en lo que se considera más movedizo y pasajero. La retórica tiende a forzar la armonía de las cosas y a inmovilizar, por tanto, el mundo espiritual; el humorismo tiende a relajar, a dar a todo flexibilidad y blandura.

La retórica quiere remacharlo todo, apretar los tornillos; el humorismo intenta soltar los tornillos; la una aspira al orden por la sujeción, el otro al orden por la anarquía; el uno es un arte de armonías violentas, el otro arte de antinomias.

Un retórico se comparará muchas veces con un orfebre, un humorista del tipo de Richter o de Carlyle habría que compararlo con un salto de agua, con una solfatara o con una nube.

A pesar de esto, cuando el humorismo acierta, marca las líneas claramente, y cuando la retórica desacierta se pierden las líneas. El conceptismo en literatura, el barroquismo en artes plásticas, a fuerza de adornar llegan a una especie de humorismo.

Con arreglo a su tendencia cada arte ilumina sus obras; la luz de la retórica es una luz lejana y clara, con la cual se dibujan las formas de una manera hábil y artificial, esa luz

falsa que les gusta a los pintores para sus cuadros; la luz del humorismo es como la luz de la antorcha, que tan pronto esclarece fuertemente los objetos como los llena de humo.

La retórica es lo fijo, el humorismo lo cambiante; la retórica tiene fórmulas, el humorismo no las tiene.

El humorismo no puede tener una fórmula, una fórmula de humor sería una cosa desagradable y repulsiva, además, cuando una fórmula permite su repetición penetra en el dominio de la retórica, cuanto más permite su repetición automática es más retórica.

XII

DISTINGUIMOS

El humor es como el ave fénix que renace constantemente de sus cenizas, es un extraño pajarraco mal definido, que tan pronto parece gris como lleno de plumas brillantes y de colores; a veces se quiere creer que no existe y que es pariente de las sirenas, de los dragones, de los gnomos y de otros seres de una fauna irreal y mitológica, a veces tiene una objetividad tan manifiesta como las jirafas, los dromedarios y los camellos.

No es fácil siempre separar el humorismo de las especies literarias algo afines, el humorista se confunde muchas veces con el cómico, con el satírico, con el bufón y con el payaso. Como el camaleón cambia constante-

mente de color y estos cambios de color no le confunden, sino que le caracterizan.

Entre el cómico antiguo y el cómico humorista moderno quizá no haya más diferencia que los nervios, la sensibilidad. Los antiguos tenían los nervios más duros que los hombres de hoy. Un Quevedo de nuestros días no mortificaría a su Don Pablos con tan constante saña y un Cervantes actual no haría que a su *Don Quijote* le golpearan tanto. Desde la época en que se escribieron estos libros a acá nuestra sensibilidad se ha afinado.

Los estúpidos dicen que eso es sentimentalismo. Si existiera esta palabra entre los bárbaros, lo mismo diría el bárbaro viendo que el civilizado no corta la cabeza al enemigo muerto: Le mata y no le corta la cabeza. ¡Qué mentecato! ¡Qué sentimental! Y el antropófago diría lo mismo del bárbaro incapaz de comerse al enemigo: Este hombre corta la cabeza del enemigo y no se aprovecha luego para hacer un frito con sus sesos, ni para comerle un riñón. ¡Qué estúpido sentimentalismo!

No es fácil, seguramente, separar el tipo cómico clásico del humorista, tampoco lo es distinguir cierto tipo de humorista de el del

satírico. Hay varias clases de humoristas. Hay el humorista de cepa amarga estilo Swift y el humorista de cepa predicadora estilo Thackeray, la cepa agridulce de Sterne y el malvasia de Dickens. Los primeros de cepas agrias se confunden con los satíricos; indudablemente entre ellos no puede haber más que ligeros matices que los separen.

Parece que el satírico juzga el mundo y los hechos teniendo como norma exclusiva la virtud, y que el humorista no tiene una norma tan definida y tan clara; el punto de vista del satírico es un punto de vista moral, el del hombre de humor es un punto de vista filosófico. Podría añadirse que el satírico tiene un ideal que aunque no esté convertido en máximas o en sentencias, no sería difícil convertirlo, y que el humorista, si tiene un ideal, debe ser un ideal un tanto vago y subjetivo. El satírico tiende a la corrección y al látigo, el humorista a la interpretación y al bálsamo.

Esto haría suponer que el satírico es hombre de espíritu lógico y el humorista es más bien un sentimental. El uno hombre de cabeza, el otro hombre de corazón.

El punto de partida de ambos no es tampoco idéntico.

El satírico parte de una irritación agresiva, ataca y tiende a hacer reir, el humorista siente una excitación no agresiva y tiende a hacer reflexionar. Respecto al tono, el satírico emplea un tono más elocuente y más retórico. No en balde la sátira es casi una invención de la Roma antigua.

El satírico es un ser razonable que cree en la razón, el humorista es un individuo razonable que duda de la razón y a veces es un vesánico que dice cosas razonables. El satírico, desde el banco de los buenos, señala a los malos y a los locos; para el humorista el mundo tiene por todas partes algo de jardín, de hospital y de manicomio.

El humorista no puede tener la risa rencorosa de las gentes de mentalidad simplista del tipo de Julio Vallés o de Luis Veuillot.

Respecto a la cosa representada, hombres, sociedad, etc., el satírico tiende a dividir el mundo en buenos y malos o en gente de época buena y de época mala, el humorista menos aficionado a divisiones históricas y morales, tiende a encontrar bueno y malo, todo

revuelto, en todos los hombres y en todos los países.

¿No somos la mayoría de los hombres así, mitad buenos, mitad malos, medio cristianos, medio paganos, mitad hombres, mitad bestias como los centauros?

El humorista no crearía a Ariel todo espíritu y a Caliban todo barbarie; haría un Ariel-Caliban mixto de ambos.

Que la sátira no es el humorismo, se comprueba con casos, por ejemplo el de Voltaire, que siendo el mayor satírico de los tiempos modernos, no tuvo rasgos de humor. En él había demasiado ingenio para que se notase la naturaleza.

El ingenio y la ironía no se pueden identificar con el humorismo; la ironía es objetiva, más social, puede tener técnica; el humorismo es más subjetivo, más ideal, más rebelde a la técnica. La ironía tiene un carácter retórico, elocuente; el humorismo se inclina a tomar un carácter analítico y científico.

XIII

EJEMPLOS

Estas distinciones no bastarán, seguramente, para señalar qué autores son humoristas y cuáles no. Pongamos unos cuantos ejemplos al azar: Dickens, Heine, Larra.

Taine, con cierta incomprensión, al hablar de Dickens cita a Hogarth. Dickens no se parece a Hogarth más que en ser inglés. Dickens es el tipo del humorista sentimental, alegre y triste, con rápidas alternativas. Hogarth, en cambio, es constantemente sombrío y monótono; es un predicador amargo, pesado, de una intención moralista y de un color pobre, triste y feo. Dickens es el prototipo del escritor humorista, es la Estrella Polar del humorismo.

Taine, al hablar de él, hace una crítica de

los conflictos y de los personajes del novelista inglés desde el punto de vista de la lógica y la verosimilitud.

Es como si una ama de llaves prudente hiciera la crítica de la vida de una santa o de una aventurera.

El compadre Taine, muy sabio y muy listo, no comprende que la lógica es la peor pauta para una obra de sentimiento.

Respecto a Heine, es un satírico, pero no creo que sea un humorista. Hay algo en Heine que le aleja del humorismo; para mí la causa principal de esto es que Heine era judío.

Marco Aurelio dijo que hay que vivir sobre una montaña. Indudablemente, el humorista vive sobre una montaña. Es lógico que en el fondo del valle se luche a favor o en contra de una idea o de una persona; pero desde lo alto del monte se es un poco espectador.

¿Cómo un judío va a tener la impresión de elevación sabiendo que su raza ha sido despreciada durante siglos y siglos? Un judío podrá ser un filósofo como Espinosa, podrá ser un orgulloso que crea que su nación es la más santa y la más ilustre, nunca será un humorista. Un judío tiene ya bastantes moti-

vos de inferioridad social para inventarse otros de nivelación con los hombres.

El judío, pues, que salta del plano del respeto y de la seriedad al plano de la burla y de lo grotesco, lo hace principalmente por rencor, por un sentido de venganza contra gentes de una casta privilegiada, no por filosofía ni por alegría. El judío ha sido siempre comediante y ceremonioso, y si odia las comedias y las ceremonias en los demás es por no poder participar de ellas.

No es el mismo caso el de los humoristas europeos. Pasa en esto algo parecido a lo que ocurre con el anarquismo. El anarquista de casta europea puede abominar del Gobierno de su país y desear su ruina, pero en el fondo ama a su patria; el anarquista judío no sólo abomina del Gobierno, sino también del país; así se ha dado el espectáculo de la canalla judía de Alemania erguirse con júbilo al ver la ruina de su patria y acusarla con entusiasmo.

Heine no da impresión de humorista; es un genio brillante, en el que hay rencor, perfidia y poesía; frase satírica, ingeniosa, e incisiva, pero no humorismo.

Respecto a Larra, le pasa un tanto como a

Heine, claro que sin la expansión, ni la poesía, ni el cosmopolitismo del judío alemán. Larra es un talento fuerte, amargo, descontento, que tiende a la sátira ingeniosa más que al humor. Larra, como Heine, se siente hundido en una sociedad en la que se considera postergado y lucha contra ella.

El humorismo no puede resultar del que mira el mundo de abajo a arriba. Quizá mejor puede producirse en el que mira el mundo de arriba a abajo, pero la posición verdadera del humorista será estar al nivel de los demás, encontrarse, respecto a ellos, como la mujer de que habla Shakespeare en una de sus comedias con relación al hombre: ni más arriba ni más abajo, a la altura de su corazón.

En esta altura se puede cambiar constantemente de punto de vista.

¿A quién no le gustará variar el horizonte de la vida?

¿A quién no le agradará un poco de naturaleza después del artificio y un poco de artificio después de la naturaleza?

¿A quién no le gustará, tras de los minués y las gavotas elegantes, oir la flauta tumultuosa y desgarrada del dios Pan?

XIV

BELLEZA Y SERIEDAD DE LA VIDA

Sería difícil decidir si la vida en sí puede ser bella—me decía lord Cracon con su gravedad británica—. Indudablemente, la vida, por espléndida que sea, no puede tener la belleza de la vida ya representada por el arte. Las cosas, en la Naturaleza, se confunden, se compenetran, no tienen marco. Cuando se copia algo, primero se le aisla, luego se le interpreta, es decir, se modifica, y se modifica siempre en el sentido de dar estilo.

—Así que en la Naturaleza lo que falta es el estilo... y los marcos—ha dicho Guezurtegui.

—Eso es. Por esto la vida en el arte es más perfecta, más lógica que la vida real de la Na-

turaleza. La vida en sí es algo amorfo y sin límites; el arte tiene estilo y límites. Nadie puede dudar de que el mar produce una gran impresión, pero no es solamente estética.

—A mí no me importan los nombres—ha replicado Guezurtegui, sospechando sin duda que el lord tiene un estetismo ruskiniano que fastidia al profesor de Lezo.

—A mí, sí—ha dicho él—. La exageración de los dos principios, estilo y naturaleza, lleva a un punto en que las posibilidades artísticas se pierden, en el uno por estrechez, en el otro por expansión. Cuanto más dominio del estilo, de la retórica, de la seriedad hay en un plano de la vida, más posibilidades de humorismo hay en el otro. En Nápoles, en Sevilla o en Valencia no ha habido humorismo; en cambio lo ha habido en Londres, y es que la vida inglesa es, de todas las vidas europeas, la más sólida, la más tradicional y la más solemne. Por eso Inglaterra es el país de los grandes humoristas. La tradición, la solemnidad, producen un sentimiento de respeto; el humorismo produce un sentimiento de rebelión y de burla.

—¿Y para usted es mejor el respeto?

—Indudablemente, a primera vista el respeto parece mejor, pero si este sentimiento lleva, como a los cortesanos de Luis XIV, a las mayores bajezas, su sentimiento es malo. Lo contrario se debe decir de la rebelión, que, indudablemente, puede nacer del rencor, cosa mala, y puede nacer de la reflexión o de la intuición. La rebelión y el respeto podrán terminar en algo bueno o en algo malo. «Por eso los psicólogos no se fijarán tanto en las frutas del árbol como en el árbol mismo», decía en su conferencia el doctor Werden con buen juicio. El bien y el mal andan muy cerca en el corazón humano.

Guezurtegui ha saludado a lord Cracon y se ha quedado solo reflexionando.

—El respeto oficial acompañado de fausto y de pompa—dice el profesor—, hoy, a la mayoría, no nos hace efecto. Podríamos ver a Luis XIV, en Versalles, con su gran peluca y sus tacones de a cuarta y no nos conmoveríamos. El Czar y el Kaiser, en sus buenos tiempos, tampoco nos harían efecto. En cambio, quizá nos impresionase Tolstoy en su escuela, o Pasteur en su laboratorio, o Nietzsche en su casa de salud.

Algún autor griego ha dicho que la mayor satisfacción de la vida es tener carácter. Nosotros respetamos el carácter.

En un sentido moral el humorismo defiende en el arte los extremos, la retórica el medio. Yo, en este respecto, me encuentro más próximo a los dos extremos que al medio.

Puede uno concebir la literatura y la ciencia como una religión, como un misticismo a lo Carlyle y a lo Renán; se concibe también la literatura y el arte como un entretenimiento, lo que menos concibo es el arte y la literatura como ideales estéticos puros. Resolver la vida me parece un problema muy serio, distraer la vida me parece también muy bien, pero sacar el arte como una bandera o como el Sagrado Corazón de Jesús y adorarle me parece una cosa sin sentido y sin razón de ser.

A mí un esteta se me figura un personaje absurdo. Se pone como modelo de estupidez a un boticario de una novela de Flaubert, porque siendo un ignorante cree en la ciencia.

A mí esto no me parece tan gran estupidez, quizá porque me pasa lo mismo. Yo ignoro, en detalles, cómo funciona la telegrafía sin hilos y, sin embargo, creo en ella; ignoro

cómo se resuelven ecuaciones de segundo grado y creo que hay quien sabe resolverlas.

Como digo, me parece tan ridículo el hombre que cree en la ciencia y no la conoce como el que cree en la religión y no la conoce, o como el que cree en el arte y no lo siente. Es decir, ni unos ni otros me parecen ridículos.

El estetismo es lo que encuentro peor de todo esto. Cuando leo que Ruskin, en una época de luchas sociales, de agitaciones violentas, se puso a aconsejar a las señoritas inglesas que tejieran una tela como la de la figura de la «Primavera», de Botticelli, me parece este criterio de arte el que bate el *record* de la tontería y de la incomprensión.

XV

LO CÓMICO Y LA MENTIRA

INDUDABLEMENTE lo cómico empieza muy bajo en el borracho, en el loco, en el bufón. El tipo cómico es el que dice en voz alta lo que está en el alma de muchos y que por pudor no pueden decir. El tipo cómico es el divertidor de las muchedumbres y tiene su utilidad social. Sirve para demostrar que las grandezas no son siempre grandezas, que el rey, la reina, los príncipes, los generales y obispos tienen el mismo fondo humano que todos. El tipo cómico es casi siempre un personaje anti-social y sin clase. No respeta lo establecido, ni respeta los prestigios. De este fondo de plebeyez y de rencor igualitario nace el sentido cómi-

co, como de un fondo de afectación y de mentira nace la idea noble y aristocrática.

El hombre que se inventa una parentela ilustre y llega a pasarla como tal, es un aristócrata; toda la aristocracia ha empezado así, por un instinto de separación y de mentira.

La mentira es una de las almohadas más blandas del instinto vital.

El rey de armas que hizo el escudo de los Pérez de la Pirindola y de los Sánchez de la Trapatiesta, sabía que su alcurnia andaba muy cerca de ser una broma, que Pirindolus nunca había sido senador romano, ni Pirindoli había sido obispo de Calahorra en el siglo IV; ni García Pirindólez descendía de los reyes de Navarra, sabía también que Trapatiesta no quería decir Puerta del Castillo de Trieste (de trappe, antiguo alemán que vale tanto como puerta, tiesta que no puede ser más que Trieste y castillo que se suple), pero lo afirmó así.

Respecto a los Pérez, el rey de armas aceptó que este apellido es el más antiguo del mundo, porque lo constituyó el mismo Dios cuando le dijo a Adán: «No comas de la fruta del árbol prohibido, porque si no, Pérez serás.»

Y fué Pérez y siguió siendo Pérez por los siglos de los siglos.

Gracias a estas leyendas sobre los Pérez, los Pirindolas y los Trapatiestas y a su confianza en sí mismos, los Pirindolas y los Trapatiestas se han lucido y han tenido el honor de poner el trasero en magníficos sillones de terciopelo rojo.

Esta previsión de los Pérez de la Trapatiesta y de los Sánchez de la Pirindola, no la tuvieron los Guezurteguis, que vivieron inadvertidos dedicándose únicamente a la borona familiar.

El aristocratismo ha tenido como contraste lo cómico. Si bastara levantar la cabeza, fruncir los labios y hacer un ademán de superioridad, el mundo parecería una jaula de micos, y además, no habría superioridades.

Contra la construcción del amor propio, sopla el viento de lo cómico y arrastra todo lo que no es fuerte. Sin lo cómico el mundo moral sería como un desierto con montoncitos de arena. Lo cómico, como el simoun, barre estos montones de arena y los nivela, pero se estrella en los montes altos, y si los deshace es a fuerza de siglos.

El instinto cómico muerde en todo lo que sea o parezca afectación y falsedad. Así Aristofanes quiere pintar como comediantes a Sócrates y a sus amigos. Aquí el satírico que se considera representante de la verdad no puede permitir que el filósofo tome aires de nobleza y de virtud. El cómico quiere demostrar que esas apariencias son falsas.

No puede un hombre de sentido ponerse incondicionalmente del lado del respeto o del lado de la burla, no puede sólo admirar ni sólo reir.

Hay que ser también modestamente actual y no preocuparse mucho del valor absoluto de las obras y de los hombres.

Las gentes respetuosas, el mismo Nietzsche, se preocupan demasiado de ser justos o no en la admiración. A mí, la verdad, no me importa esto gran cosa. El ser injusto con un hombre de talento o de genio no me quita el sueño. No se ha de saber todo nunca ¿qué importa que uno no sepa si este teólogo era verdaderamente grande o no lo era, si este poeta era genial o no, si este matemático era más importante que este otro?

No creo, la verdad, que se deba tener una

actitud sistemáticamente admirativa, ni tampoco una actitud de negación, una actitud literaria ni una anti-literaria. Todas pueden ser buenas en un momento.

He leído hace poco un libro de un escritor italiano, Papini, contra los filósofos modernos, me ha parecido muy poca cosa. Se puede estar contra los filósofos y sus sistemas de dos maneras; una, cuando se niega sus sistemas y no se opone a ellos nada, otra, cuando se niega sus sistemas y se inventa enfrente otro sistema. Esta manera es indudablemente la más fuerte...

La capacidad de admiración del público, la avidez de ser admirados de los escritores, artistas y hombres públicos, ha producido ciertas posturas o actitudes inventadas para ganar el aplauso.

Según los paises, así han sido estas actitudes. En Inglaterra, país de preocupaciones morales y de hipocresía, se ha inventado el *cant*, en Francia, en donde el tono lo dan los escritores y los artistas, se ha inventado la *pose*; nosotros los españoles, que tenemos una vida callejera y poco social, de gestos y de ademanes jacarandosos, hemos inventado el *postín*.

Naturalmente, de las tres actitudes, la más interesante es la *pose*, porque es una creación de la vida social y de la vida artística de un pueblo.

La *pose* es una clase de afectación que ha salido de los salones y de los talleres de pintores franceses del siglo XIX. En ello ha tenido que influir el romanticismo. Indudablemente, antes de la Revolución, la moda única era ser elegante, sabio, discreto. El no elegante, el no sabio, era un hombre incompleto. Después de la Revolución, y sobre todo, en pleno romanticismo, hubo muchas maneras de ser interesante; podía serlo el *dandy*, el bohemio, el monárquico, el republicano, el sansimoniano, de aquí nació la *pose*.

Al mismo tiempo que se cultivaba la *pose* en Francia, se cultivaba la excentricidad en Inglaterra.

Este fraccionamiento de un tipo ideal y social, de una postura única, en muchos tipos sociales y naturales, tuvo que producir al principio gran interés, luego este interés se ha ido amortiguando a medida que se han ido repitiendo los tipos y los repertorios.

Ya un hombre que obre y hable siempre

conforme a un papel, nos da una impresión de cosa monótona y aburrida. El *poseur* y el excéntrico nos fastidian.

La gracia es lo contrario de esto; es la sorpresa de un movimiento inesperado y que es lógico en una persona.

Naturalmente, el humorismo, que es como una contra-actitud literaria, no puede mirar con simpatía la *pose* y la excentricidad, que son, en el fondo, un sacerdocio, y un homenaje a una forma especial. El humorismo, que es una tendencia proteica, anarquista, informe, tira contra estas formas amaneradas de sentir y de vivir.

Un arte de *pose* vive, naturalmente, de exclusión, de artificio y de solemnidad. En el mundo de Chateaubriand o de Barbey d'Aurevilly, no pueden entrar los personajes de Dickens, pero, en cambio, en el mundo de Dickens entran los personajes de Chateaubriand y de Barbey, ahora que son caricaturas.

XVI

MOTIVOS Y RESONANCIAS DE LA RISA

HACER de la risa siempre un mecanismo puramente intelectual, a lo Kant, no parece absolutamente exacto, hacer de la risa una manifestación de crítica social, a lo Bergson, es, sin duda, restringir la esfera de la risa y prestarle unas intenciones que no tiene más que en algunos casos.

Hay muchas clases de risa. La forma más pura e ingenua de la risa, la del niño, la de la muchacha, no procede ni de un brusco contraste de la razón ni puede ser un gesto social. Es una risa de contento fisiológico, un síntoma de salud, de fuerza.

El niño ríe por alegría; es el primer escalón.

El humorista ríe con tristeza; es el último escalón. Aurora y crepúsculo.

Se puede encontrar que hay varias clases de risa: una risa de contento y una risa de protesta, una risa sin objeto y una risa con objeto. Cuando la risa es de protesta y tiene objeto, éste casi siempre es un objeto social, como asegura Bergson, aunque puede serlo filosófico y hasta cósmico.

En lo cómico hay siempre, indudablemente, una contradicción, un argumento contra algo. Esta contradicción, esta réplica, se puede referir a las representaciones que intervienen en una idea general, y puede estar también entre la idea general y el modo y hasta el tono de expresarla.

Entre las risas de protesta, con objeto hay la sátira, el humorismo, la ironía, etc., unas que producen una resonancia psicológica triste, otras amarga, otras simpática.

Bergson dice que entre almas siempre sensibles, concertadas al unísono, en las que todo acontecimiento produjese una resonancia sentimental, no se conocería la risa.

Bergson cree que para que haga todo su efecto lo cómico, exige como una anestesia

momentánea del corazón. Se ve aquí cómo un judío francés no puede comprender el humorismo. Nadie que haya leído a Dickens con gusto afirmará lo que afirma Bergson.

Para Bergson, como para la mayoría de los franceses, la risa es siempre negadora y castigadora, es la risa del ridículo, la que señala y reprime una distracción de los hombres con relación a las ideas generales de la sociedad. Los franceses y la mayoría de los latinos no admiten que pueda haber una risa benévola y simpática, una risa que podría existir entre los ángeles, si los hubiera.

Para el hombre del mediodía, en general petulante, la risa es un terrible insulto, no puede comprender que sea vehículo de benevolencia; por eso no siente el humorismo.

Hace algún tiempo, en una biblioteca popular de Madrid, se publicó una traducción de *Pickwick*, de Dickens. Al ver el libro y hojearlo me sorprendió; el traductor a quien sin duda la novela de Dickens no había hecho la menor gracia, había cortado las conversaciones de Pickwick y sus discípulos (la parte chistosa y divertida del libro) y había dejado,

en cambio, los cuentos sombríos y desagradables intercalados en el texto.

Esto es, dejando a un lado las jerarquías literarias, cosa que no me importa, como si alguien publicara el *Quijote* y quitara las aventuras de Don Quijote y Sancho, y dejara la historia del Cautivo, la del Curioso Impertinente y otros cuentos por el estilo.

XVII

EL HUMORISMO, LAS MUJERES Y LOS JUDÍOS

Las mujeres no sienten el humorismo. En esto les pasa como a los meridionales y a los judíos; tienen mucha fisiología, mucha pasión para ver el espectáculo del mundo desde lo alto de la montaña. Ellas no se contentan nunca con ser espectadoras, quieren la intervención.

Lo femenino es siempre serio. ¡Qué seriedad en cuanto se relaciona con el amor, con la religión, hasta con la moda! Para las mujeres no hay nada cómico, ni siquiera las rivales, porque a estas las encuentran odiosas.

El judío y la mujer son los representantes

más esclarecidos de la sensualidad y de la seriedad.

Si los europeos hubieran escrito la Biblia, de cuando en cuando hubieran tenido una broma para Jehová o para Elohin en vista de sus absurdidades, el judío permaneció siempre serio ante sus mitos. Probablemente el afianzamiento del cristianismo en los meridionales y en las mujeres se debió a su base de seriedad y de judaísmo.

Todo cuanto se relaciona fuertemente con las mujeres es cosa seria, las mujeres rechazan la risa, y, sobre todo, el humor. Así, por ejemplo, Don Juan que es el tipo del hombre inventado en vista de las mujeres es completamente anti-humorista.

Don Juan es un comediante serio, un hombre de una seriedad fundamental, hubiera podido muy bien ser el jefe de un partido conservador, nacionalista y católico. Don Juan es un hombre que busca la felicidad y tiene miedo al infierno, ansia y temor que a un filósofo hace sonreir. A éste la felicidad y el infierno le parecen cosas triviales y sin interés.

Las mujeres comprenden muy bien a Don Juan, porque sienten como él.

Realmente Don Juan es un majadero que no tiene más valor que el que le da la teología.

Así como Don Juan no puede ser un humorista, tampoco lo pueden ser las mujeres ni los hombres femeninos; un Chateaubriand, un Lamartine, un Barbey d'Aurevilly no se pueden reir. Se necesita la altura, el aire puro de la montaña, para poder reir mirando al cielo; se necesita la sencillez, la humildad de corazón para reir en el fondo del valle. Sin una cosa ni otra se hacen gestos, pero no se ríe. Se necesita también la vejez. Y la mujer y el judío, espiritualmente, no envejecen. Es su grandeza y su pequeñez.

SEGUNDA PARTE

Grandeza y miseria

I

CONVERSACION CON MISS BASHFULNESS

En el hotel de Humour-point, lady Bashfulness me ha invitado a tomar el té en sus habitaciones particulares—dice Guezurtegui—. Desde el gran ventanal vemos a lo lejos el mar, de un color de plata y de acero, que se agita bajo un cielo gris.

Lady Bashfulness charla con el doctor Karakovski del arte rupestre y del hombre terciario, y frau Werden flirtea con el joven profesor Papalini.

Miss Bashfulness, que mariposea entre unos jóvenes elegantes, se ha sentado un momento a mi lado.

—Está usted triste, doctor—me ha dicho.

—Sí.

—Este tiempo horroroso sin duda le entristece.

—¡Oh, no! Me gusta este tiempo.

—No diga usted eso, doctor. En su país hará ahora un tiempo espléndido.

—No crea usted.

—¿Hay palmeras en su ciudad?

—¿En Lezo? Sí, en algún tiesto.

—¿Y harems? ¿Tienen ustedes harems los españoles?

—¿Harems?... ¿Esos almacenes de mujeres?... No, no; allí hay mucha moralina. Los curas son los que tienen harems—ha añadido Guezurtegui viendo que les oía el doctor Illumbe.

—¿Cómo los curas?

—Sí. Los curas tienen unos harems... místicos.

—¿Así que entre ustedes las mujeres no tienen libertad?

—Sí, sí; tienen libertad a su manera.

—¿Qué le parece a usted frau Werden?

—Bien, bien; un poco cálida.

—¿Y el profesor Papalini?

—Me parece un tanto ridículo con sus melenas negras y su aire de violinista.

—Sí, es verdad; pero de esos hombres, las mujeres comenzamos por reirnos y acabamos por enamorarnos.

—¿Usted también?

—Sí, yo también. ¿Y usted no interviene en la pequeña comedia de la vida?

—Poca cosa.

—¿Y por qué?

—¡Qué quiere usted! Es uno viejo. Mientras he tenido algunas esperanzas de ser un hombre de mundo, un hombre de acción, he esperado un tanto al margen de la sociedad a que llegara un momento de hacer un esfuerzo, momento que, ciertamente, no ha venido. Cuando he visto que por culpa del medio o por culpa mía no he podido dar un mal golpe a la pelota, que unas veces anda por los aires y otras por el suelo, me he lanzado, mejor dicho, me he sentado sobre la erudición...

—Cosa triste.

—Muy triste; yo espero todavía encontrar una ocasión propicia de levantarme y entonces daré a la pelota con todas mis fuerzas, aunque se me descoyunten las mohosas articulaciones.

—¿Tiene usted aún esperanza?

—Sí, tengo todavía una obscura aspiración al heroísmo.

—¿De verdad?

—Sí, la gente me cree un hombre quieto y dormido, pero no lo soy completamente.

—¿Y piensa usted escribir algo de esto?

—Quizá. ¿Lo leerá usted?

—Según el idioma en que lo escriba usted.

—Bueno. Si usted lo lee no me catalogue usted entre los eruditos, ¡todavía no! Aún espero...

Miss Bashfulness me dice, sonriendo:

—Adiós, doctor. No le choque a usted que me marche; hoy por hoy no hago caso más que de los hombres que a las dos palabras se postran a mis pies.

—Pero yo estoy dispuesto a postrarme a sus pies.

—No. No. Eso sería forzado. ¿Qué le parezco a usted, doctor?

—Me parece usted la gran serpiente de mar, llena de encantos y de perfidias. Creo que debe usted tener un antro donde martiriza a los pobres náufragos que lleva engañados con su voz de sirena.

—Muchas gracias por su opinión.

Y miss Bashfulness ha sonreído de una manera graciosa y se ha marchado.

En vista de esto y de que la perspectiva de estar al lado del doctor Illumbe, hablando de la Crania Vascónica, no me entusiasma, he subido a mi cuarto y me he puesto a leer.

El doctor Guezurtegui no nos dice cuál ha sido su lectura.

II

LA PROCESIÓN DE LOS HUMORISTAS

A quién se le ocurre una ridiculez semejante?—me decía el doctor Illumbe—. ¡Hacer una mascarada de humoristas! ¡Qué ridiculez!

—Pero, en fin, es una mascarada en cinematógrafo. Es un pequeño viaje al Parnaso del humor. Figúrese usted que le toca estar cerca de una de estas rubias damas tan interesantes... desde el punto de vista de la craniometría.

Illumbe ha hecho un gesto de desdén. A él no le interesa más que la Crania Vascónica. Nos hemos sentado delante de la pantalla, y un señor grueso, con aire de profesor y de pedante, se ha encargado de las explicaciones. La

función ha comenzado con una vista de una escuela de Atenas..

—Aquí tienen ustedes a los más ilustres humoristas griegos—nos ha dicho el voceador—. Aquí está Aristófanes con sus personajes, Menandro con los suyos y Luciano de Samosata satirizando a todo el mundo. Vean ustedes al satírico griego que se burla de los dioses y de los filósofos, véanle ustedes desacreditando a todas las sectas, ridiculizando a los sacerdotes en Alejandro o el falso profeta, a los cristianos en la Muerte de Peregrinus y al sirio de la Palestina hacedor de milagros en el Mentiroso.

Este taller de Luciano es la almoneda del viejo mundo, la filosofía del martillo para los filósofos, las cortesanas, los magos, los parásitos y los descontentos.

....

Esta es una calle de la Ciudad Eterna. Aquí vienen los romanos; los tipos de las comedias de Plauto y de Terencio y de las novelas de Petronio y de Apuleyo. Este humo es de los garbanzos torrados que esperan comer los dueños del mundo.

....

Aquí llegan los italianos con sus compañías, en donde figuran Arlequín y Pantalón. Representarán la Mandrágora, de Maquiavelo, leerán cuentos de Bocaccio y fantasías de Ariosto y de Gozzi. Es la alegría, el ingenio; pero no llega a ser todavía el humor.

. . . .

Aquí están los españoles en los que ya se inicia el humorismo. Aquí está el arcipreste de Hita con sus frailucos sensuales, sus hombres llenos de apetitos y de amor al dinero, sus alcahuetas, sus estudiantes nocherniegos y sus mendigos. Para el viejo arcipreste el mundo es perfecto por lo interesante.

Este que viene aquí embozado es el autor de *El lazarillo de Tormes*. Algunos suponen que es don Diego Hurtado de Mendoza. ¡Qué tipos los que le acompañan! ¡Qué bien dibujados! El ciego, el cura de Maqueda, el hidalgo noble y hambriento...

Aquí están los personajes de Cervantes, don Quijote en su Rocinante y Sancho en su burro. Son dos líneas paralelas lanzadas hacia el futuro humano imborrables.

Este que viene después es Quevedo con sus mendigos, sus verdugos, sus hidalgos piojosos

y desastrados. No tiene la gracia comprensiva y pérfida de Cervantes. Es un teólogo metido a chusco y un ingenio conceptuoso, amanerado y retorcido.

....

Ahora vienen los franceses con sus milagros medioevales y sus novelas de la zorra.

Este es Rabelais, cura, fraile, médico, filólogo y naturalista, bufón en la obra, hombre serio en la vida, inventor de figuras sin aire humano, imaginación medioeval con conceptos griegos. Tiene el ex fraile la risa alegre y brutal, es hombre de mal gusto, cínico y amigo de porquerías. Quiere lo natural, en una época que todavía el cuerpo es algo sucio que se intenta escamotear como si fuera una impertinencia.

La risa que resuena aquí no es la risa fina, sino la risa bárbara y alegre del hombre que ha despertado después de un gran sueño.

Este hombre de las melenas es Moliere; la gracia, la melancolía, la sociedad, la serenidad, la quinta esencia de lo bueno del espíritu francés. Es un ingenio que agota la limitación de ser francés, hasta tal punto, que hace sus gracias universales.

Este otro es Voltaire. En él no hay que buscar humorismo, todo su sér está formado a fuerza de ingenio, de buen sentido, de amor a la verdad y a la vida social.

Saltando medio siglo, y como hombre de otra fauna, está Stendhal, humorista a pesar suyo. Su química sentimental y su teoría de la cristalización del amor son concepciones de humorista, también lo es su esfuerzo para dar originalidad a los caracteres y a los acontecimientos a fuerza de detalles, su conceptismo y la crítica severa de los paisajes como si acabaran de ser construídos momentos antes.

....

Estos son los ingleses, Shakespeare, gran poeta, el más imaginativo poeta de la tierra, jardín que tiene la flora del Norte y la del trópico: flores, ríos, lagos, cataratas y acantilados; islas encantadas por donde vuela Ariel y se rebela Caliban; tabernas donde come y bebe el grueso Falstaff y cementerios en el que ergotizan los sepultureros de Hamlet.

Esa especie de cura, de rostro lleno, con sus melenas y su babero, es el canónigo Swift, hombre rencoroso y violento como un jabalí que cruza la selva. En su risa se mezclan los

gritos de rabia y de triunfo con las carcajadas de un salvaje.

Este que sigue es Sterne, que viene acompañado de petímetres, damiselas y tipos de estampa afectados y excéntricos que ríen y lloran al mismo tiempo.

Tras de él llega Fielding, con sus hidalgos colericos y bebedores, sus mozas de posada y sus damas enamoradizas. Estos son los ingleses modernos. Aquí está Poe con sus misterios matemáticos y sus obscuridades lógicas, con su Dupin, el observador metódico, su momia negadora del progreso, el doctor Alquitrán y el profesor Pluma.

Ahí aparece Carlyle, sus paisajes de luz y de sombra, sus apóstrofes patéticos. En su mundo se oyen risas y llantos; cantos de ángeles e imprecaciones de diablos, turbas que pasan gritando, pidiendo una cabeza; magos que estudian en sus observatorios y pedantes que lanzan discursos complicados.

Este otro es Thackeray, inglés britanizante. Su arte es como esas estampas inglesas saturadas de realidad, de mediocridad y de antipatía. Es un poco el género Hogarth en literatura, por el mal gusto y por el sermón moral.

Aquí vienen los más modernos, Kipling, con su humorismo de bull-dog y su talento claro y fuerte; Bernard Shaw, con su gracia un tanto simia, llena de conceptos rebuscados, de arlequinadas y de ergotismos.

Este es Breet-Harte, el de los buscadores de oro, y su obra llena de simpatía. Este es otro americano, Mark Twain, con sus yanquis bárbaramente chuscos y sus actitudes de Piel Roja, este último es Wells, gran talento, desagradable, sin gracia, con unas intenciones de enano.

El que llega el último, como resumen de los antiguos y de los modernos, es Dickens. Ahí viene con su cortejo de cocheros de nariz colorada que llevan las diligencias al vuelo, por entre paisajes envueltos en bruma; con sus niños abandonados en el arroyo, sus brujas y sus damiselas angélicas. Aquí está Pickwick charlando con sus discípulos o marchando en coche con su criado Sam en persecución de Jingle el aventurero; ahí está el niño Dombey hablando con su amigo Toots, cuya humildad tiene que ser absurda para un meridional petulante; ahí está la tienda del tío Sol y su pequeño guardia marina de muestra, que mira

por su anteojo mientras charla el capitán Cutle; ahí está Pecksniff, el hipócrita, inventando largas parrafadas sentimentales, y el bueno de Tomas Pinch tocando el órgano en la iglesia de su pueblo.

....

Estos que vienen después son los alemanes; no tiene ya ninguno de ellos la grosería antigua y popular de Tyll Eulenspiegel, quieren más bien ser herederos del ático escritor de Rotterdam, enfermizo, prudente y grave, que retrató Holbein con una amplia gorra medioeval.

Este es Juan Pablo Richter, hombre de fantasmagoría, en donde los paisajes cambian de forma constantemente y saltan las pesadas ideas alemanas como paquidermos amaestrados o como ballenatos grasientos y sentimentales. A veces, uno de estos ballenatos comienza a llorar y se convierte en una nube, a veces le salen alas o se transforma en una sílfide.

Ese otro que llega es Hoffmann, con sus palacios, sus castillos misteriosos, sus sabios, sus princesas, sus talleres de alquimia, sus

sonámbulos, sus magnetizadores, sus monstruos, sus violines, sus delirios y sus elixires.

. . . .

Estos son los rusos, ahí está Gogol, con sus propietarios de fincas enormes y mal administradas, sus generales ignorantes y sus mujiks sentimentales y llorones, aquí se presenta Turguenef con sus héroes hamletianos vacilantes y dominados por las mujeres, sus nihilistas charlatanes y sus cazadores intrépidos, ahí aparece Dostoievski con su galería de tipos cómicos, doloridos y absurdos, hombres llagados que se contradicen, van y vienen inconscientemente agitados por el espíritu subterráneo.

. . . .

Entre los españoles aquí tienen ustedes a Larra con sus castellanos viejos y sus lechuguinos del año 1835, sus damiselas que toman vinagre para estar pálidas y sus carlistas bravíos.

Ahora han pasado unos años y viene Galdós con sus hogares madrileños burgueses, sus tertulias, las salas con cómodas pesadas, con un niño Jesús encima y cuadros dibujados con pelo. Es el amor por la vida un poco

mediocre y trivial, el entusiasmo por los giros de las conversaciones kilométricas, las genuflexiones de los empleados de Palacio o de los Pósitos, los donjuanes de las tiendas de telas, el discurso del frailecito amigo de la casa y el regalo del tarro de dulce de la monjita de la familia...

Después son los humoristas poco conocidos del gran público, Chesterton, Barrie, Zangwill, Jerome, Amstey y Bennett que empieza a ser uno de los dioses mayores de la literatura inglesa.

Nos hemos cansado un poco de esta exhibición cinematográfica de humoristas—dice Guezurtegui—y no hemos sacado de ella ni una idea más ni un sentimiento.

—En todo esto no hay ya nada nuevo en la superficie, me ha dicho Savage el misántropo; el que quiera saber algo más tiene que meterse en la mina.

III

PARA DENTRO O PARA FUERA

Todos los escritores han escrito mirando alternativamente a su conciencia y a su público, para dentro y para fuera, ha dicho en su conferencia días pasados el doctor Papalini. Algunos han dado más importancia al testigo interior, otros han dado más importancia al público. Los primeros se han hecho místicos, individualistas, humoristas; los segundos retóricos, oradores y peroradores.

La Naturaleza y el clima han influído en esto. En donde el ambiente físico es templado, las gentes, para hablar, abren mucho la boca, dejando que el aire penetre hasta la garganta; donde el aire es siempre frío apenas se abre la boca para hablar. Al mismo tiempo, en los

climas benignos la temperatura permite a la gente agruparse al aire libre y nacen espontáneamente los oradores; donde las inclemencias son grandes el hombre se encierra en casa y de aquí va al taller o a la iglesia, a trabajar o a rezar.

El tipo del Mediodía es perezoso y amigo de la oratoria adornada y elegante, el tipo del Norte es más trabajador y si usa la oratoria es más que por sí misma como vehículo, sobre todo cuando tiende a ser explicativa y práctica.

En el Mediodía el sentimiento se expande, se hipertrofia y pierde así su contorno; en el Norte se concentra, se encuentra como comprimido y llega a una gran presión cuando no fermenta y se transforma.

De esta presión, de esta fermentación, nace el humorismo.

El humorismo se puede dar por más y por menos, en la expansión y en la concentración.

Lo mismo pasa en el mundo físico a consecuencia de la magia de la luz. El dibujo tradicional de las cosas se borra en la penumbra del cabo Norte, como se borra en el desierto

de Sahara, en un lado por menos luz, en el otro por más luz.

....

Pensaba en la conferencia del doctor Papalini que, ciertamente, no nos ha dicho nada nuevo—añade Guezurtegui—cuando se ha presentado Savage el misántropo con un aire lastimoso, venía con un impermeable muy mojado y con un perro.

—¿Qué le pasa a usted?—le he dicho.

—Hay espectáculos que se pagan con una onza de carne sacada del corazón—ha contestado, de una manera patética—. De éstos conozco algunos; hay otros espectáculos que se pagan con dinero, de éstos conoce uno pocos; hay otros, por último, que se pagan con monedas de la Buena Suerte y de éstos no conoce uno ninguno.

—Cuando se siente así hay que ir al yermo—le he dicho yo.

—Ya no hay yermo—me ha contestado él.

—Entonces, hágase usted también humorista. Convierta usted en risa sus motivos de queja. A usted, como a todo el mundo, le aceptaremos todo menos el ser aburrido.

IV

RETÓRICA DE ÚLTIMA HORA

Como no tenemos un acuerdo definitivo para el uso de las palabras, ni un diccionario de conceptos exactos y bien determinados, todas nuestras nociones son mixtas y confusas.

Así comienza este capítulo Guezurtegui. Después se burla de la acepción que da a las palabras un profesor de la universidad de Lezo, al que no conocemos, por lo cual suprimimos sus alusiones.

Sería una cosa admirable—sigue diciendo después—que cada cincuenta años se hiciese un vocabulario con la definición y la descripción fenomenológica de cada concepto, indicando sus cambios y los nuevos matices que hubiera tomado con el tiempo.

Se puede decir que hay varias retóricas, o por lo menos se puede asegurar que nosotros empleamos la palabra en varias acepciones; una comprende el estudio objetivo hecho a posteriori de las obras literarias importantes de la Humanidad; otra es el conjunto de reglas sacado de esas obras importantes y que se quiere considerar como normas necesarias para la producción de otras obras. Una última acepción de la palabra retórica expresa el instinto nativo de adorno que tiene en mayor o menor grado todo el que habla o escribe.

La retórica, en su primera acepción, indica una labor científica, forma parte de la crítica y estudia una novela o un drama como un naturalista una especie nueva, explicando cómo es y sin preocuparse de cómo debía ser.

De la retórica dogmática, de reglas, de preceptos, ya casi nadie hace caso. Respecto a la retórica como sentido instintivo, de ornamentación verbal, relacionada con la cuestión del estilo, las ideas sobre ella han variado mucho. Se ha constituído una retórica de última hora que aunque no tiene un Quintiliano completo tiene sus Quintilianillos.

Desde hace algún tiempo se ha hablado

mucho en literatura de la técnica. Se ha llegado a asegurar que la técnica es el fondo del arte. A mí al menos la observación de alrededor no me inclina a creer esto. Generalmente la técnica en los artistas mata al espíritu; sólo cuando se posee una gran fuerza se puede tener una técnica complicada que no achique y ahogue.

Así se ve una pianista, una muchacha joven que tocando el piano llega a hacerlo con cierta gracia y cierta emoción. Estudia en el Conservatorio y al cabo de años toca cosas complicadas como una máquina.

A los pintores y a los escritores jóvenes les pasa lo mismo. Aprenden una técnica y se estancan en ella.

Los que se escapan a esta presión de la técnica son los grandes artistas que dominan el oficio de una manera desembarazada y son capaces siempre de asimilar algo nuevo. Este no es el caso corriente, el mismo Renán, hombre de gran estilo, pensaba que la preocupación de la forma perjudica muchas veces al fondo.

A ello contestan los partidarios de la retórica de última hora diciendo que no hay fondo

y forma y que la forma modifica el fondo. Realmente esta proposión es difícil de aclarar. En el sentido de modificación intelectual la forma no puede apenas modificar el concepto; en el sentido sentimental, sí. Una proposición de Kant, expresada con las mismas o con diferentes palabras, será siempre idéntica; en cambio, una canción de Goethe, con distintas palabras, aunque exprese lo mismo, puede convertirse de poética en vulgar.

El lenguaje no es una envoltura exterior del pensamiento; es parte del pensamiento, aunque no todo el pensamiento. El lenguaje es quizá como la corteza de un fruto, que no se puede cambiar. Se podrá quitar la corteza a un fruto y barnizarlo después con almíbar, pero el fruto así no será un fruto natural. Esta diferencia entre el fruto natural y el fruto en mermelada o en compota es parecida a la que existe entre el humorismo y la retórica.

Respecto a la técnica yo creo que ésta es una preocupación fecunda en el escritor formal y técnico; lo es mucho menos, casi no es importante, en el escritor intelectual y lógico.

Cuando Stendhal publicó la *Cartuja de Parma*, algunos escritores, entre ellos Balzac, le

aconsejaron que corrigiese el estilo. «¿Qué será eso?», se debió preguntar Stendhal, y se puso a corregir, y como él no sentía más que las ideas y los sentimientos y no le preocupaba la retórica, ni le hacía efecto musical el lenguaje, corrigió, por corregir algo, los datos, y donde había escrito que una mujer tenía treinta y cuatro años, escribía treinta y dos, y donde decía que un palacio estaba en Venecia lo ponía en Parma. Stendhal corregía mirando las cosas inventadas por él como si existieran fuera de su libro.

¿Hubieran mejorado las obras de Stendhal con pasar por las manos de un profesor de gramática y de retórica, que hubiera suprimido repeticiones y asonancias? Probablemente, no. En Stendhal se busca la idea, los tipos, la penetración psicológica. Una obra de Stendhal podría haber mejorado si hubieran podido hacer observaciones sobre ella Maquiavelo, San Ignacio, Chamfort, Benjamín Constant, Dostoievski o Nietzsche. Como Stendhal no hubiera ganado gran cosa con la retórica de un profesor, tampoco hubieran subido en categoría intelectual esos escritores que tuvieron el sentido del color: los Gautier, los Banville,

los Zorrilla, los Rubén Darío, si hubiesen tenido más profundidad. Por mucha filosofía que hubiesen ingerido como pensadores, no hubieran pasado de mediocres.

Nada sentimental se puede adquirir por técnica. Una de las raíces literarias más importantes del sentimiento está en el ritmo, y el ritmo no se inventa, se nace con uno o con otro; claro que se puede llegar a imitarlo de un extraño, pero esta imitación si no arranca de alguna base fisiológica no tendrá ningún valor.

V

LAS PALABRAS COMO MÚSICA

Respecto a la palabra, yo creo que en su esencia es un signo intelectual, un recipiente que se impregna de la substancia que ha contenido. Quizá no es sólo eso, quizá es algo más. Probablemente ni el pensamiento es todo el espíritu, ni la palabra es todo el pensamiento. ¿Podemos negar el balbuceo como medio de expresión con el pretexto de que el balbuceo no es una forma intelectual y lógica? No. Ciertamente la inteligencia tiene un lenguaje conocido y relativamente claro, el instinto no lo tiene; pero a pesar de esto los apasionados se entienden gritando o mugiendo, pero se entienden. No sólo en la palabra, sino también en los sonidos hay como depó-

sitos de pensamiento unidos no sabemos por qué misteriosas fibras. La piedra que ha formado parte de la iglesia tiene sus marcas especiales y huele a incienso, las piedras que han formado parte de un hospital o de un cuartel tienen otros signos y otro olor.

El vocablo como música pura, uno de los tópicos de la retórica de última hora, me parece una cosa muy pobre. En esto de la musicalidad de los idiomas hay mucha mixtificación. El mejor músico no será capaz de decir en un idioma que no conozca si una página es musical o no. A lo más que se llega es a comprobar la exactitud de una onomatopeya.

La palabra, indudablemente, se impregna de una esencia emocional, cómica o patética, delicada o grosera. Así, por ejemplo, a un español culto la palabra *tizona* le sugiere en seguida la idea del Cid, del heroísmo, de las luchas con los moros, del monasterio de Cardeña... en cambio la palabra tisana, que en boca de un andaluz y de un catalán suena casi igual que tizona, nos recuerda las flores cordiales, el ligero catarro, algo soso e insípido. No es la diferencia de sonido la que hace que una sugiera ideas románticas y la otra

ideas vulgares; el sonido influye en estó muy poco o nada.

La palabra *werden* que tanto les encanta a los alemanes ¿qué valor tiene por su sonido? A un español o a un italiano que no sepa alemán el sonido werden no le parece nada sublime. El valor de esta palabra está en las combinaciones anteriores que se han hecho con ella, en el panteísmo, en Hegel, en Schelling, etc.

Lo mismo sucede con la voz *Sehnsucht*, que algunos traductores de Goethe dicen que es intraducible por lo que expresa de languidez y de vaga nostalgia; pero expresa eso dentro del alemán, fuera no.

El sonido de un vocablo no tiene relación sentimental con una idea más que dadas ciertas premisas. Un español, un francés y un italiano podrán discutir si es más expresivo decir hombre, homme o uomo, porque tienen los tres idiomas una inmensidad de voces comunes que sirven de contraste. Esto les puede llevar a un acuerdo, pero discutir si *man*, como dice un inglés, es voz más expresiva que hombre, como dice un español, es una tontería.

VI

LA HISTORIA DE CADA PALABRA

Hay gente que se engaña porque atribuye al sonido de un vocablo lo que está en su significación y en su historia.

Así, por ejemplo, hay quien cree que *nuance* es término más expresivo que matiz. No. Lo que ocurre es que el sentido que se da actualmente a la palabra matiz en la literatura española no es más que una adaptación de la palabra francesa *nuance*.

Naturalmente, esta palabra tiene más raíces en el francés, más historia, más tradición que la palabra matiz en el mismo sentido en castellano, por lo tanto, aquélla es mejor para los franceses que nuestro matiz para nosotros.

Cuando el francés lee *nuance*, en esta *nuance*

le vienen una porción de sugestiones literarias que no le llegan al español cuando lee matiz.

Mucha gente no se puede convencer de que no hay relación ninguna absoluta entre las ideas y las palabras. Hace tiempo, uno que se las echaba de poeta y de inteligente, y que a mí no me parecía ni lo uno ni lo otro, me decía que los nombres de los ríos debían ser femeninos, como en francés, y que debía decirse en español la Sena, la Garona, etc. Es ganas de encontrar sexo a una corriente de agua. Esta cosa tan sencilla de que ni el río, ni el agua, ni el árbol tienen sexo más que por una convención gramatical la mayoría de la gente no lo comprende.

Se podrá decir que si el vocablo no expresa por su sonido ideas, puede expresar sentimientos. Tampoco. La palabra para expresar sentimientos tiene que ser comprendida y tiene que estar asociada. Así, por ejemplo, esta canción conocida deVerlaine:

«Les sanglots longs des violons.»

En estos versos el valor no está en las palabras aisladas, ni aun en las ideas que son vulgares, sino en la imitación del ruido de las campanas y del viento.

VIII

HARMONÍA Y RITMO

La poesía moderna ha querido completarse apoderándose de ciertos elementos de sugestión que tiene la música.

En todas las impresiones auditivas se pueden encontrar dos elementos principales: una, la dirección a base de la armonía, otra el ritmo a base de la medida.

La dirección a base de la armonía es como la orientación general de un camino, el ritmo la forma, los accidentes de ese camino.

La dirección armónica está caracterizada por el tono que tiene un acorde mayor y un acorde menor.

El ritmo está formado por la sucesión de

las impresiones, que puede ser rápida, lenta, interrumpida, etc.

La dirección en música se consigue por la armonía predominante. En poesía esta dirección la da la idea general. En la poesía de Verlaine, que citaba antes, las palabras son como la letra de una romanza. Así, el que quisiera traducir esta poesía debía traducir no los conceptos, que no tienen más que un valor de dirección, sino principalmente el ritmo.

Claro que para hacer esto se necesita también ser poeta.

Traducir los conceptos de una poesía es posible, adaptar el ritmo lo es también, ahora llevar a un idioma extraño el ritmo y al mismo tiempo el concepto, tiene que ser muy difícil.

En la prosa es más posible la adaptación simultánea a otro idioma del concepto y del ritmo.

VIII

NOTA CORROBORANTE

En mis andanzas industriales—dice el doctor Guezurtegui—hubo una época en que estuve trabajando en compañía de un andaluz y de varios gallegos. El andaluz era uno de los hombres más zonzos que yo he conocido. Por ser andaluz se creía gracioso y era la pesadez hecha carne; de esos hombres que se pisan la asadura, como dicen los chulos y los flamencos.

Entre los gallegos había algunos inteligentes, y uno de ellos, maestro en el oficio, era notable por su prudencia. Lo característico en él era las precauciones que tomaba para hablar; medía las palabras con micrómetro y

las cosas más insignificantes las decía con cautela.

El andaluz era uno de los hombres que más me exasperaban; tenía la manía de alargar todas las frases, hasta a los refranes les adicionaba un pequeño suplemento de palabras. Así, por ejemplo, para decir: «No es tan fiero el león como le pintan», decía: «No es tan fiero el león como *la gente le suele* pintar.» Cualquiera hubiese creído que ganaba algo por cada palabra de más que pronunciaba.

A mí aquel hombre me ponía frenético. Alguna vez le indiqué que no alargara las vulgaridades, ni empleara tanto circunloquio, y él me contestó:

—Le voy a decir lo que Periquito Martínez le dijo a Frasquito García una vez en el paseo de Baza.

Después de un preámbulo insulso, el hombre habló y habló, sin decir nada, y concluyó diciendo: «Porque con eso del hablar pasa como con el comer y rascar, que ya se sabe que el comer y el rascar todo es *hasta ponerse* a empezar.»

Yo, si hubiera tenido poder, le hubiera llevado a aquel hombre a un *in pace* o le hubiera

tapado la boca con una piedra, pero como no tenía poder para esto y necesariamente había de convivir con él, me dedicaba a hablarle telegráficamente y a darle instrucciones en un papel.

El gallego, maestro en su oficio, me hacía gracia; era un hombre tan cuco, tan marrullero y había llegado a expresarse con tales distingos, que no afirmaba nunca nada de una manera concreta. Tenía que trabajar, decía: «Vamos a enredar un poco por ahí»; tenía que comer: «Vamos a hacer que comemos.»

Un día le estaba hablando a un paisano suyo del hijo de éste, que había resultado un tanto calavera, y le decía, con su acento cerrado:

—Porque tu hiju es comu si fuera de Madriz, y lus hijus de Madriz son un tantu a modo de golfus, si bien se quiere.

Había que ver las salvedades que había en la frase. Primero había que hacer el distingo de que los hijos de Madrid no son golfos, sino a modo de golfos; después, de que no son a modo de golfos, sino un tanto sólo a modo de golfos; luego, que esta opinión se puede tener si se quiere, mejor dicho, si bien

se quiere, y, por último, que el hijo de su paisano era como si fuese uno de estos hijos de Madrid, que son un tanto a modo de golfos, si uno tiene la voluntad de creerlo así.

No se podía llevar la prudencia a mayor extremo. Así como al andaluz yo no le podía soportar porque era la charla sempiterna y sin objeto; el gallego este, en quien la prudencia iba hasta la exageración, me resultaba muy divertido.

Lo mismo me ocurre con el estilo—termina diciendo el doctor Guezurtegui—, yo no puedo soportar que un escritor me alargue las frases, como el andaluz los refranes, para nada; ahora si el distingo es algo que viene de dentro, entonces me interesa y me parece natural.

IX

BUEN GUSTO Y MAL GUSTO

En toda obra de cualquier género, si tiene un valor, hay una semilla que tarde o temprano fructifica. Muchas obras han quedado dormitando durante siglos, hasta que han encontrado el momento oportuno para desarrollarse y crecer. El arte gótico, por ejemplo, pasó durante mucho tiempo por una forma bárbara y despreciable, hasta que los románticos lo rehabilitaron; Botticelli y los pre-rafaelistas parecieron pintores que sólo tenían un valor histórico antes de que Rosetti, Ruskin y sus amigos pusieran a flor de tierra no sólo su valor histórico, sino su valor real.

En España, y en nuestro tiempo, hemos asistido y hemos colaborado en la resurrección

de *el Greco*, de Zurbarán y del arte churrigueresco; hemos influído también en el gusto del paisaje y de la montaña, al menos en Madrid.

¿Por qué nosotros teníamos condiciones para gustar de *el Greco*, de Zurbarán y del paisaje castellano y no la tenían nuestros padres? Difícil es saberlo con exactitud. Es lo cierto que hay una temperatura, un clima espiritual en cada época que hace desarrollar o no cierta clase de semillas.

Nuestros padres vivían en un mal clima, y vivían en un mal clima sin notarlo. Nosotros hemos vivido en un mal clima sabiéndolo, reconociéndolo, encontrándolo quizá peor de lo que era en realidad.

Cuando se vive en una mala época y se sabe que es mala, todos los valores tradicionales y las pautas académicas llegan debilitados. Es posible que esas pautas sean las verdaderas, las fuertes; pero el que no las lleva dentro ni las respira en el ambiente es el que está mejor preparado para encontrar la belleza y el atractivo de lo extraño: de un Cristo con pelo, de una estatua gótica pintada y dorada, de una portada churrigueresca o de una página fuerte defectuosamente construída.

Es el gusto anárquico y hasta el mal gusto el que hace descubrimientos en arte; el buen gusto generalmente se limita a alabar lo ya alabado y a reconocer lo ya reconocido.

Un Voltaire, un Montesquieu, son hombres de buen gusto; sin embargo ninguno de los dos tiene condiciones para hacer descubrimientos en el arte. A Voltaire le indignan las expresiones cínicas y alegres de los personajes de Shakespeare. Las frases del diálogo de un general con el príncipe de Gales, en el *Enrique IV*, le parecen groserías infames. En tiempo de Voltaire, a un escritor, por liberal y revolucionario que fuera, le parecía que los reyes y los generales debían hablar siempre de una manera elegante y académica, al menos en el teatro.

Montesquieu dice del arte gótico, en su *Ensayo sobre el gusto:* «Un edificio gótico es una especie de enigma para el ojo que lo ve y el alma está embarazada como cuando se le presenta un poema obscuro.»

Hoy nadie diría esto. El arte gótico nos parece tan claro como el arte griego y, además, está mucho más cerca de nosotros.

El buen gusto lleva con frecuencia a la

acomodación y al sacrificio del estilo propio y personal al estilo general.

El procedimiento del buen gusto tiene que ser casi siempre la eliminación y la selección. Si Shakespeare hubiera tenido buen gusto, hubiera tenido que eliminar muchas cosas de sus dramas. No sabemos si éstos hubieran ganado o hubieran perdido.

Actualmente lo que buscamos es principalmente al hombre debajo de la obra, y el que el artista de gran espíritu no tenga un gran discernimiento y diga cosas mediocres al lado de cosas admirables no nos estorba.

A mí, aunque parezca absurdo, hay notas de mal gusto que me parecen muy bien. Me parecen el fermento, la levadura necesaria para que el pan no esté soso.

El temor al mal gusto lleva a veces al arte (el del siglo XVIII francés), arte de lógica, de medida, de razón, a un resultado de ñoñería de poca emoción y de poca vida.

El humorismo y el buen gusto no es fácil que estén bien armonizados. El humorismo no es tampoco distinguido. El humorismo no tiene predilección por las flores extrañas, herboriza en los montes como en los tiestos de

las guardillas; no irá a buscar las flores del mal de Baudelaire, ni el myosotis azul de la balada; no pensará en las damiselas místicas de Rosetti, ni en las chapucerías super-naturalistas de Maeterlinck.

X

IDEAL LITERARIO

Para mí el summun del arte literario es llegar a un paralelismo absoluto entre el movimiento psíquico de ideas, sentimientos y emociones y el movimiento del estilo. Cuanto más exacta sea esta relación mejor. Yo creo que aquí debe pasar como en un retrato que es mejor como retrato (no como obra artística) cuanto más se parezca al retratado, no cuanto más bonito esté.

Así, el hombre sencillo, humilde y descuidado, tendrá su perfección en el estilo sencillo, humilde y descuidado, y el hombre retórico, altisonante y gongorino en el estilo retórico, altisonante y gongorino. El hombre alto que parezca alto, el flaco flaco y el joro-

bado jorobado. Así debe ser. Las transformaciones de los chatos en narigudos están bien para los Institutos de Belleza y otros lugares de farsa estética y popular, pero no para el estilo.

Yo creo que escribir es como andar; un movimiento que está condicionado por el ritmo interior. Claro que cuando ese ritmo tenga más cadencia nos gustará más.

Esa cadencia ese ritmo tiene una determinación interior que nace de lo más hondo de la personalidad. Cierto que para revelarse necesita el intermedio de signos exteriores aprendidos.

Es indudable que la contemplación vaga, un estado caótico, musical, del espíritu, no llegan a poder manifestarse claramente; para esto es necesario que haya una organización, una articulación de conceptos ya definidos, envueltos en palabras que forman como un lenguaje interior que luego se convierte en hablado o en escrito.

Por eso el solitario místico se habla a sí mismo. El que sienta dentro el lenguaje interior que se le revela con fuerza más tarde o más pronto llegará a expresarlo. Si tiene un

ritmo grato, una simetría atractiva, este ritmo y esta simetría saldrán a la superficie más pronto o más tarde y agradarán.

Indudablemente, una de las primeras atracciones que nos ofrece la Naturaleza es la simetría y la cadencia que es su representación musical. Un círculo, un polígono de muchos lados nos atrae más que una figura irregular, pero llega un momento en que la simetría nos cansa y vamos buscando formas cada vez más alejadas de la simetría geométrica y una mano bien dibujada nos produce más admiración que todas las formas geométricas.

El amor a la recta como a la curva tiene su razón interior y también lo tiene el amor al brillo y a la lentejuela.

Para tipos como Gautier o como Zorrilla, cuanto más se destaquen las palabras en una página de prosa será mejor, otros buscan la sonoridad, otros lo gráfico.

Para mí el ideal sería escribir con palabras esmeriladas y silenciosas que no brillasen ni metiesen ruido al pronunciarlas.

XI

EL ESTILO Y EL HOMBRE

La frase: «El estilo es el hombre», atribuída a Buffon y que parece que no la escribió así, se me figura completamente inexacta. Lo que se podría decir es que cada hombre tiene un estilo no en el sentido gramatical y retórico, sino en el sentido de que cada hombre tiene una manera de representarse el mundo y una manera de intervenir en él. Los animales tienen también un estilo.

Restringiendo la cuestión del estilo, que es en principio la del ritmo, a la prosa literaria se ve que tiene dos modos principales: el período largo y el período corto. El período largo es de oradores, una frase larga siempre

tiene sabor a discurso. El período corto es de gente impresionable y más débil.

La frase larga ha debido nacer en pueblos discurseadores de climas suaves, la frase corta es de gente de país más frío y más reconcentrado.

¿Por qué muchos lectores modernos no podemos aguantar la frase larga? Indudablemente es nuestra nerviosidad la que nos lo impide soportarla. Leer la primera parte de la frase, suponer lo que viene después, y, sin embargo, ir en un ritardando lento hasta llegar al final nos parece casi un suplicio. Yo no he podido pasar nunca de la cuarta o quinta página de la *Historia de la Conquista de Méjico*, de Solís, ni he podido leer los períodos de Castelar. Esa frase siempre cortada de la misma manera; en la que se amontonan una porción de incisos y que siempre acaba de una manera efectista, me abruma.

Para mí el ideal de un autor sería que su estilo fuera siempre inesperado; un estilo que no se pudiera imitar a fuerza de personal. No cabe duda que esto sería admirable. Admirable y también imposible.

XII

VALOR DE LAS OPINIONES DEL DOCTOR CRITICUS

Queriendo o sin querer, nuestra posición es completamente subjetiva. Sólo la ciencia puede ser objetiva, y objetiva en una zona limitada de su esfera. En literatura y en arte dudamos de la objetividad, no sólo en la producción, sino en la crítica.

Para criticar hay que sentir y sentir una obra es vivir en ella, impregnarse de ella, ver el mundo a través de ella, mover la voluntad a su contacto, tanto o más que la inteligencia. Creer que el Doctor Criticus va a poder inflar y desinflar su personalidad para acomodarse a cada autor es una ilusión. Así se ve a Taine

que en sus *Orígenes de la Francia contemporánea* sabe por donde anda, en su *Historia de la literatura inglesa* no llegar a enterarse profundamente de nada. Tenemos una limitación los hombres extraordinaria y no sentimos fuertemente más que aquello que nos es similar. Stendhal, en Roma, no comprendía que el retrato del Papa Inocencio de Velázquez estuviera entre obras maestras italianas en la Galería Doria. Podrían multiplicarse ejemplos de incomprensión hasta el infinito. La incomprensión del hombre es inconmemorable.

El Mediterráneo no comprende más que el Mediterráneo; el Atlántico, el Atlántico. Parece, es verdad, que hay escritores exóticos que han dado impresiones de tierras lejanas, pero esos generalmente no hacen más que reflejar un aspecto exterior de las cosas sin penetrar nunca en lo hondo y pintan su mismo estado de ánimo y su monotonía por el mundo entero. Es el caso de Pierre Loti.

Una lectura es una interpretación, y en parte una creación. El que lea y recoja los movimientos espirituales de un autor se identifica con él, porque tiene sin duda algo de común con él. El que sea capaz de abarcar toda la lec-

tura de Cervantes y pesar todos sus valores será cervantino, el que lea Rabelais y comprenda y guste sus alusiones, será rabelesiano y el que haya leído todo Tolstoy o todo Dickens, recogiendo sus más pequeños matices, será tolstoiano o dickensiano.

Ahora, creer que el cervantino puede ser al mismo tiempo tolstoiano y flaubertiano y verleniano es un error. La capacidad de admiración del hombre es muy limitada. Sin embargo, el Doctor Criticus habla de muchos autores. Claro que sí; pero creer que ese crítico va a leer y a interpretar un autor como el que se entusiasma con la obra de este autor es una ilusión.

¿Qué puede obtener ese profesional de la crítica más que un resultado aproximado? Sacará el valor de una obra con relación al punto en que se coloca él a no ser que quiera dar la impresión media de las opiniones de otros, con lo cual llegará a un porcentaje literario que no tiene valor para nada.

Es en vano que nos echemos de comprensivos y objetivos. El que está acostumbrado a la iglesia, lleva en los ojos el brillo de los altares, en los oídos rumores de órgano y voces

de coro, y hasta en la ropa el olor del incienso; el que vive en los salones lleva en el olfato olores penetrantes y en el cerebro voluptuosidad.

El hombre de la fábrica, el del café y el del hospital llevan su impregnación en el cuerpo y en el espíritu. Todas son limitaciones, el ruso no entiende al alemán, ni el alemán al ruso, el francés y el inglés no se comprenden ni el español y el italiano. Aun dentro de cada nación hay barreras espirituales entre las regiones; lo que le entusiasma a un catalán o a un valenciano, no le gusta a un asturiano o a un vasco. Estamos llenos de muros espirituales.

El Doctor Criticus, hombre objetivo que cree que puede pasar de la iglesia al taller y del salón al hospital, de la Groenlandia al trópico y de la montaña al mar, es un reportero que parece que se entera de todo, pero probablemente no se entera de nada.

XIII

GRANDEZA DE LOS PEQUEÑOS Y PEQUEÑEZ DE LOS GRANDES

La idea de la grandeza nos viene a los europeos de Roma. Estos tipos de grandeza clásica, Catón, Lucrecia, los Horacios y los Curiacios tienen siempre algo de aparato y de énfasis. La figura romana, la costumbre romana son las que han quedado para la representación del fausto; Racine, Corneille, Chateaubriand en literatura; David, Gros, Ingres en pintura y con ellos todo el clasicismo francés es de imitación romana. A mí este estilo que se llama noble no me da ninguna impresión de nobleza íntima. Me parece una nobleza de teatro llena de afectación, de rigidez y de énfasis. La tendencia a la rigidez y al énfa-

sis depende en parte de limitación espiritual. Si Chateaubriand, que era un gran escritor, hubiera sido además un gran hombre o hubiera tenido el concepto amplio del mundo de Goethe y sus curiosidades científicas, no hubiera sido tan vanidoso. Ciertas posiciones orgullosas dependen de una anquilosis espiritual. Ahora se dirá, y con razón, que una anquilosis así puede dar una rigidez de aspecto heroico. Es verdad. A mí no me parecen mal ni las actitudes estudiadas estéticas a lo Chateaubriand, Baudelaire, D'Annunzzio, etc., ni las posiciones políticas o religiosas, rígidas y hieráticas, yo lo que encuentro es que las actitudes nobles, como no tienen un fundamento biológico, acaban pronto por ser aburridas, primero porque no tienen consistencia, después porque como dependen de una mecánica, son monótonas y no tienen porvenir. Todos los estetas, un poco vanidosos, como los políticos austeros, parecen gentes que andan subiéndose a los guardacantones y preparándose un monumento para la eternidad.

El apetito de la grandeza no me parece siempre de gente grande. Hay mucha gente

pequeña con megalomanía, en cambio hay gente grande sin ningún afán de grandeza, Marco Aurelio, San Francisco de Asís, Espinosa, San Juan de la Cruz, etc.

Cierto que el aristocratismo no es el amor por lo espiritualmente noble, sino más bien por las formas nobles. El aristocratismo es como la retórica de la vida. La etiqueta social y la corrección del estilo se corresponden.

El humorismo poco preocupado de las formas no es aristocrático; se le puede reprochar con visos de verdad cierta plebeyez.

El almanaqueghotismo exige empaque, inmovilidad. El humorismo es todo dinamismo y cambio. Del clima de Londres dicen algunos que no llega a ser clima porque varía constantemente. Lo mismo pueden decir los retóricos del humorismo. El humorismo para ellos es la falta de estilo, pero esta falta de estilo es un estilo también.

Las dos tendencias divergentes: a la nobleza aparatosa por un lado, a la sencillez por otro, a la etiqueta retórica por un camino y a la familiaridad humorista por otro se reflejan lo mismo en la vida que en la literatura.

No somos sistemáticamente demóticos, como

decía el abogado de Pamplona, amigo de Illumbe, pero nos parece que el almanaque-gothismo no ha hecho de los príncipes gentes más interesantes que los demás hombres. Al revés, los príncipes más inteligentes y más sugestivos, Marco Aurelio, Juliano, Federico de Prusia, son los que parecen menos príncipes y más hombres; naturalmente, el príncipe perpetuo tiene que ser producto de protocolo, de retórica, de etiqueta, no de humorismo.

Goethe tenía un entusiasmo fervoroso por ese mundo de bambalinas doradas, el mundo de los príncipes, y de hecho pertenecía a él, aunque de una manera subalterna, sin embargo, había dentro de este hombre una idiosincrasia tan natural, que, a pesar de su cortesanismo y de su adulación, se escapaba sin querer del teatro académico y de gracias afectadas para convertirse cuando escribía en un fauno-cínico y dionisíaco.

Muy principalmente, el mundo de la retórica y el del humorismo no se diferencian más que en la luz. La luz de la retórica es constante, velada, para que lo artificioso no se descubra, es una luz seria y solemne; la luz del humorismo es cambiante, fuerte, y débil, blanca y

roja, tan pronto de frente como de lado, con lo que quita toda seriedad y toda solemnidad; pero esta luz cambiante es la que se adapta mejor al espíritu moderno.

Hoy la solemnidad nos cansa. No podemos soportar lo solemne. Nos parece monótono y ridículo.

XIV

DOS ANECDOTAS ANTI-ALMANAQUEGOTHISTAS

NUESTRO amigo Guezurtegui intercala este capítulo formado por dos anécdotas bastante banales.

Hoy por la mañana, dice, Paco Luna, el joven madrileño, de sesenta y tantos años, con el bigote pintado nos contaba esto:

«Hace tiempo conocí en París a un excónsul español, hombre fino, muy elegante, alto, rasurado, vestido de gris, con el pelo muy blanco. Era rabiosamente aristocrático, un verdadero almanaquegothista como diría usted. Le solía encontrar en el café de Madrid de los Grandes Bulevares. Un día le ví entristecido.

—¿Qué le pasa a usted?—le pregunté.

—Esta tarde—me dijo—he ido a pasear a pie por la Avenida de los Campos Elíseos. De pronto me he parado, porque he visto en un entresuelo una mujer envuelta en una bata blanca a quien he creído conocer. La mujer al notar mi curiosidad, me ha sacado la lengua de una manera desvergonzada, y no contenta con esto me ha hecho un corte de mangas.

—¿Y conocía usted a esa mujer?

—Era la duquesa de la T.—me dijo el ex cónsul, con melancolía.»

¡Oh dolor del almanaquegothista!

* * *

Esta anécdota de Paco Luna, de una aristócrata española en el extranjero, me recuerda la actitud de una dama inglesa en España —dice Guezurtegui—. Esta dama era una solterona aristocrática pintora bastante mala que se le ocurrió ir a Sevilla a pintar toreros y picadores. Pasó ocho o diez años allí entre gitanos, monosabios, cantaores y gente por el estilo, y se casó con un criado. La aristocrática dama había tomado todas las costumbres

y frases de la sociedad que frecuentaba. Un día de verano, paseándome con el pintor Regoyos en San Sebastián, encontramos a la inglesa y a su marido, el ex criado. A la dama se le ocurrió comprar cacahuets a un pobre viejo con melenas y gorro rojo que andaba con una cesta y le hizo no sé qué pregunta y sin duda le molestó la contestación, porque le oímos a la inglesa que gritaba:

—¡So lipendi! ¡Ezo no e verdá! ¡Ar corral! ¡Ar corral!

* * *

Balzac, que era un almanaquegothista teórico, quiso señalar varias veces los signos de la raza aristocrática. Para él tan pronto era el pelo, la piel, la nariz, el pie arqueado, el talento, la distinción, la estupidez, los que señalaban la raza noble.

El novelista, con todo su talento, no pudo conseguir su fin. El Shibolet aristocrático se le escapó. ¿Qué se va a hacer? No hay signo alguno específico. Ni siquiera, el hacer cortes de mangas ni el decir ¡Ar corral! es señal clara del aristocratismo de las viejas damas.

XV

EL LUJO Y EL BOLCHEVIQUISMO

Estamos hablando en la reunión de lady Bashfulness de las consecuencia posibles del bolcheviquismo. Es la conversación de todas partes. El doctor Karakovski y yo afirmamos que la implantación de una dictadura socialista acabará rápidamente con muchas cosas, entre ellas, con el lujo, y quizá con el arte.

Lady Bashfulness y su hija Mary y la señorita Mitgefuhl afirman que no.

—¿Por qué ha de pasar eso?—preguntan con cierta mal disimulada cólera.

—Porque, naturalmente, con una dictadura así, acabará todo motivo de distinción que no sea natural. No habrá la distinción del título,

del apellido, del dinero; no habrá la distinción de tener objetos de arte, ni de tener un palacio con un gran parque...

—¿Pero tendremos casas?—dice lady Bashfulness.

—Naturalmente, iguales o casi iguales a las de los demás.

—¿Y quien nos impedirá hacer de la casa pequeña que nos corresponda un lugar de distinción y de elegancia?—ha preguntado miss Mary con altivez—. ¿Quién nos impedirá con una tela barata hacer un traje bonito?

—Nadie. Mas esto será difícil. Hoy no, porque hoy llevan ustedes la distinción adquirida y heredada consigo mismas, llevan la costumbre de ser distinguidas y aunque las encerraran en una choza lo serían.

—Siempre pasará lo mismo.

—No.

—Hay condiciones naturales que no pueden desaparecer—ha dicho la señorita Mitgefuhl—. La belleza, el talento, la fuerza...

—Es que a base de esas condiciones naturales no se crea el lujo.

—¿No? ¿Por qué?

—Porque el lujo es una convención social,

es un producto de excepción. Cuantos menos participen de él más lujo puede existir.

—Sin embargo hoy hay mas lujo que hace doscientos años.

—No.

—Yo creo que sí.

—Lo que hay es una comodidad general más grande, pero más lujo no. El lujo es lo superfluo y lo distinguido. Si las cosas de que disfrutan los ricos y los aristócratas estuvieran al alcance de la generalidad, no habría la idea del lujo. Si llega un momento en que el tren o el medio de comunicación que se emplee sea bueno para todo el mundo, y lo mismo sea el restaurante y la escuela y el jardín, no existirá distinción, más que esa de la bondad, de la fuerza, del talento, que no podrá producir una sociedad distinguida, y por lo tanto, el lujo. El lujo no se crea más que por la excepción por la separación.

—¿Así que para usted el lujo y la distinción están en el monopolio?—ha preguntado miss Mary.

—Sí.

—Es usted un hombre pasado de moda. Es usted un hombre antiguo.

—Quizá. Yo así lo veo.

—¿Así que usted supone que la vida se va a afear?

—Se afeará para algunos, para los privilegiados, se embellecerá para otros.

—¿Y por qué no se ha de embellecer para todos?

—Me parece muy difícil.

—Pero eso es lo que hay que pretender.

—Sí, la cuestión es que se pueda realizar.

—Es que usted es un hombre egoísta, señor Guezurtegui.

—¿Por qué me dice usted esto, miss Mary?

—Porque usted piensa que el participar con los demás de los bienes de la tierra y del arte ya es degradarlos.

—Y usted también y todos. Las cosas cuando se generalizan pierden de valor para uno. Ahí tiene usted en cualquier museo cientos de cuadros, miles de cuadros que mira con indiferencia, lleve usted uno de ellos a su casa y aquello que le parecía casi indiferente siendo común, le empieza usted a encontrar bellezas y singularidades desde el momento que es suyo. Usted oye en una Academia una conferencia científica a un sabio, pero si ese sabio

le habla en su casa, lo que le dice le parece más interesante...

—Lo que no comprendo cuando se piensa así, es por qué se tiene simpatía por el bolcheviquismo—ha dicho Illumbe con cólera.

—Es que usted no comprende el heroísmo —le ha contestado Guezurtegui con un poco de desdén.

TERCERA PARTE

De las n. raíces del humorismo

I

INNOVACIÓN Y EXPERIENCIA

Es muy difícil no pretender ser innovador en aquellas cosas que se conocen y por las que se tiene afición—dice nuestro amigo el profesor de Lezo—. El hombre que estudia algo y no siente instintos de innovación es un cretino, el que siente la innovación y trabaja por ella es un revolucionario, el que siente la innovación, trabaja por ella y duda de ella es un humorista.

Todo hombre que aprende algo, ve algo o sufre algo concluye por encontrar nociones nuevas o matices nuevos en lo que ve, sufre o aprende.

Una de las raíces del humorismo es este constante descubrimiento. El humorismo hace

experiencias y ensayos parecidos a los que hacen los químicos; el humorismo trata los hechos de la vida por los reactivos más extraños.

Para algunos, esta curiosidad, este análisis es algo malsano; pero para el humorismo lo malsano no puede ser un inconveniente, porque el humorismo no está dentro de la ortobiosis, oscila entre la fisiología y la patología, como la vida entre la enfermedad y la salud.

El humorista es en parte un experimentador de sí mismo y, por lo tanto, del hombre. Cambia el ritmo de las cosas, suspende la música para ver qué efecto hace el baile sin ella.

Desde este punto de vista, Poe, Dostoievski y Nietzsche son humoristas, Poe y Dostoievski muy señaladamente. Claro que el tono de Nietzsche no es el del humor, el creador del aparatoso Zaratustra más bien parece un guerrero de Gengiskan o de Atila que un hombre de humor; pero cuando intenta explicar la piedad por el rencor es un humorista sin proponérselo. Nietzsche tiene el humorismo de defender lo clásico con argumentos de romántico, así como un diablo del infierno cristiano podría defender el Evangelio.

Todo impulso nuevo en el arte tiene una palpitación de humor. La novedad y el humor mezclan con frecuencia sus fibras.

El Greco también, nuevo en su tiempo y nuevo aún, tiene algo de humorista por sus ensayos.

II

EL CUOTIDIANO ABSURDO

En la Naturaleza y en la vida hay una cantidad de absurdo imponderable.

En la primavera pasada los perales de la huerta de la universidad de Lezo echaron mucha flor, que se convirtió en fruta. Cuando ésta iba engrosando vino una granizada y tiró todos los pequeños frutos al suelo.

—¡Qué absurdo!—decía yo.

—No—me contestaba una monjita de la Facultad de Medicina—. Esto lo hace Dios porque somos malos, para castigarnos.

—A mí, al menos, que creo que soy el peor de aquí, no me castiga. No me gusta esa fruta, la encuentro poco dulce. Puede usted creer, hermana—le decía yo—, que la granizada tiene tan poco objeto como todo lo demás.

III

NUESTRO TUBO DIGESTIVO

En la constitución del hombre reina lo mismo el absurdo que en la naturaleza. Metchnikoff ha señalado muchas de las desarmonías de la fisiología humana. Esa tan decantada sabiduría de nuestro cuerpo no aparece por ningún lado. El intestino grueso, íntegro, según Metchnikoff, no sólo es inútil, sino perjudicial; el apéndice vermiforme del ciego no sirve más que para producir la apendicitis. El animal humano, como la Naturaleza, están llenos de imperfecciones y de desarmonías.

El tubo digestivo del hombre, si estuviera pensado de una vez como el sistema de alcantarillado de un proyecto de un arquitecto,

sería una obra de insensatez. La única explicación de su extravagante y de su defectuosa construcción es que es un resultado de evoluciones larvadas, incompletas, de una serie de arrepentimientos como se dice en pintura, que han dejado cada uno su huella.

Otras mil cosas inútiles, mal construídas y peligrosas hay en nuestro organismo.

Se ha necesitado la ignorancia y el instinto de fantasmagoria y de petulancia que tiene el hombre para encontrar armonías y bellezas en su organización.

El absurdo de nuestra fisiología es constante. En el hombre se encuentran vestigios de órganos sexuales de la mujer, rudimentos de útero y de las trompas de Falopio y a su vez en la mujer hay vestigios de órganos sexuales masculinos. El embrión humano, como se sabe, tiene épocas de hermafroditismo

El sexo es un arreglo hecho de prisa y a última hora.

IV

APOSTILLA SOBRE LOS SEXOS

Hablaba yo una vez con un andaluz de los gustos complicados de los andaluces —dice Guezurtegui—y él, incomodado, sin motivo, porque yo ni pensaba ni pienso que esto signifique afeminamiento, me dijo:

—¡Me va usted a querer convencer de que todos los andaluces tienen un poquito de matriz!

Claro que tienen un poco de matriz espiritual y materialmente como todos los demás hombres.

¡Qué indignación le hubiera producido a Dicenta el afirmar esto! Él, que cuando peroraba en los cafés decía que la cuestión era ser hombre y creía que el hombre estaba a mil

codos por encima de la mujer (idea que en el fondo, es una idea de mujer).

Todo esto de creer que el hombre y la mujer son antípodas es pura retórica. La retórica nos ha dicho, el hombre: la fuerza, la nobleza, el trabajo; la mujer, la gracia, la debilidad, el sentimiento, y ha seguido así su repartición, pero ha venido la anatomía y la fisiología y el hecho.

El hecho cruel y vengativo,
brutal engendro de la ciencia atea

como decía el hueco y enfático Núñez de Arce y no ha resultado nada de eso. No hay armonía entre los sexos, ni hay separación completa en sus aptitudes, ni en sus condiciones. La mujer es muchas veces más fuerte y casi siempre más resistente que el hombre; el estesiómetro demuestra que la sensibilidad de la mujer, sobre todo para el dolor, está menos aguzada que la del hombre. De la contemplación de la inarmonía de la naturaleza y de la sociedad nace muchas veces el humorismo. También nace el descontento, un descontento intelectual más que real, porque hay

que reconocer que todos los argumentos que se emplean para deprimir al hombre, o todos los que se usan para ensalzarlo, no influyen en la vida individual la milésima parte de un dolor de muelas.

V

DONDE ESTÁ EL VALOR

Siendo yo estudiante de medicina—sigue diciendo el doctor Guezurtegui—fuí a una novillada en la plaza de toros de Tetuán, en donde había señoritas toreras.

La matadora, rival de otra más célebre que se llamaba la Fragosa, cuando le llegó el momento cogió la espada y la muleta y marchó hacia el toro y lo mató de una estocada.

—*Na*—dijo un espectador entusiasmado con la pedantería clásica de un aficionado madrileño—, que esa mujer se ha *tirao* a matar con muchísimos riñones.

Y otro espectador, más grave y más psicólogo, le corrigió, diciendo:

—Lo que se ha *tirao* a matar es con muchísima matriz.

Realmente no sabemos si es el elemento masculino o el femenino el que hace tirarse a matar con valor.

VI

LAS NUBES

Savage, el doctor Illumbe y yo estamos sentados en un monte que domina el promontorio de Humour-point, mirando el mar. Las olas trazan una curva blanca en la playa, y sobre un grupo de rocas chocan levantando nubes de espuma y dejan el agua azulada llena de adornos de plata.

El sol se oculta entre nubes y dibuja las sombras que hay entre uno y otro acantilado, hasta que la costa se pierde en la niebla.

—Con el mar no hay humorismo posible—digo yo.

—No—replica Savage—; el mar está muy por encima de nosotros.

—¡Que bien describiría esto Pereda!—dice Illumbe.

Yo me echo a reir.

—¿Por qué se ríe usted?—me pregunta Illumbe.

—Por nada—le contesto yo.

¿Para qué decirle que a mí Pereda me parece un señor ramplón y vulgar? Estamos indecisos un momento y dejando la vista del mar, nos sentamos en el tronco de un árbol.

Yo quiero demostrar que el cielo es más propicio para el humorismo que el mar, y digo:

—Ahí tienen ustedes dos nubes que van navegando por el aire. De cerca tendrán un color gris de plomo, de lejos parecen ballenas, elefantes o camellos. Estas dos jigantas tienen la vejiga llena y la van a vaciar. ¿En dónde la vaciarán? Allá lejos hay países secos que ansían un poco de humedad; los caminos están llenos de polvo, los campos agostados. Aquí cerca el monte y el valle rebosan agua y las plantas no crecen porque les falta el sol.

Las dos nubes hidrópicas se consultan sonrientes. ¿Irán un poco más lejos donde las ansían, donde las desean? No, no. ¿Para qué? Y como dos viejas gordas aficionadas al aguardiente se ponen despatarradas en un callejón,

estas dos nubes panzudas y grises bajan a tierra e inundan más los campos inundados sin hacer caso de los que necesitan agua.

—¿Y qué valor puede tener eso para un creyente?— ha dicho Illumbe, abriendo un paraguas.

—Ninguno, ninguno—, he contestado yo riendo, poniéndome el impermeable.

Savage ha dicho que quizá lo más prudente que podríamos hacer los tres sería tirarnos al mar en el sitio donde hubiese más fondo.

—¿Para qué?—he dicho yo—esperemos el final—y hemos vuelto hacia el pueblo.

VII

LOS MICROBIOS

Estamos en el jardín del hotel de Humour-point. Ha llovido y la tierra mojada echa un olor de musgo y de humedad. De los árboles frondosos caen, a veces, cuando los mueve el viento, grandes gotas de agua. Los bancos, las piedras, los jarrones están cubiertos de líquenes verdes. En la plazoleta hay un estanque redondo, y en medio de él un niño de mármol agarrado a un cisne, de cuya boca sale un surtidor que cae haciendo un ruido argentino.

Nos hemos quedado contemplando un árbo lleno de roñas, que se muere quizá de vejez

De las enfermedades de las plantas hemos pasado a hablar de las de los hombres.

—La verdad es que es difícil, desde un punto de vista teleológico y providencial, comprender la utilidad de los microbios—le decía yo al doctor Illumbe—. Aún se pueden explicar los tumores por una distracción de la Naturaleza; al fin y al cabo los tumores están constituídos por células, en su origen sanas, que por su reunión equivocada forman un organismo parásito dentro del organismo general. Entre un cáncer y un dedo de más hay cierto paralelismo, los dos son como errores de la Naturaleza, aquí se amontonan células de tejido epitelial inútil, allá se ha hecho una obra compleja e inútil con varios tejidos. La cosa es explicable dentro de las teorías finalistas como un error de administración o de caja; pero en el microbio ya no hay posible equivocación, el microbio tiene un objeto y sólo uno: producir la enfermedad. Estas bolitas, estas comas, estos bastoncitos están cargados de veneno. A un partidario de Siva, el dios destructor, con sus dos hipóstasis de Kali y de Durga, le parecería el microbio un personaje de mayor respeto. A ustedes los providencialistas les desconcierta.

—No—ha dicho Illumbe.

—Sí, no creo que tengan ustedes una explicación teológica medianamente racional para explicar los microbios. La verdad es que la Naturaleza hace con ellos como el que dejara confites envenenados en un colegio.

—No veo la exactitud de la comparación.

—Sería curioso oir a los viejos teólogos, si hubieran conocido la existencia de los microbios, qué explicación daban de ella. Atribuirlos al diablo sería un poco cómico, porque el diablo tiene siempre un carácter moral. Tampoco se puede considerarles en una teleología humana como un agente de depuración, porque el microbio no se ceba sólo en el débil, sino indistintamente en el débil y en el fuerte.

—Guezurtegui—me ha dicho Illumbe.

—¿Qué?

—Lo que me indigna es que, en el fondo, usted se alegra.

—¡Qué quiere usted!, yo no soy un hombre morenito con instintos de adoración como usted! Yo soy un buen europeo poco devoto de los Mumbo Jumbos semíticos.

Illumbe se ha callado y Savage me ha dicho:

—¡Le envidio a usted! Es usted un pesimista jovial.

—Es la gota—le he contestado yo.

—¿Bebe usted?

—No. La gota en las articulaciones.

VIII

ESCAMOTEOS

El maestro Teufelsdrockl, en su filosofía de los trajes—afirma Guezurtegui—, no se fijó gran cosa en los disfraces que los hombres dan a las ideas. A pesar de ser este sabio divagador por excelencia, no quiso abandonar para nada el traje real de tela y cortado por un sastre, no quiso lanzarse en los dominios de las vestiduras de las ideas.

¡Qué extrañas vestiduras y qué no menos extraños disfraces! Es asombrosa la cantidad de transformaciones líricas que ha realizado el hombre. Ha hecho, de unos, animales sagrados; de otros, impuros; de otros, inmundos; siendo tan impuros, tan inmundos y tan sagrados los unos como los otros.

Hemos desacreditado a unos animales en beneficio de otros. Al buho, que es un pobre pajarraco, buen padre de familia, lo tenemos por un ave de mal agüero; a los sapos, que no hacen daño, los hemos hecho venenosos sin motivo alguno; el murciélago nos parece alevoso y pérfido; el erizo, lleno de malicia cuando es un pobre infeliz, y al ibis sagrado le hemos hecho inventor de las lavativas.

En cambio, cuando nos ha convenido el elogio hemos agotado la hipérbole. A la paloma, al caballo y al ciervo los vemos envueltos en nubes de retórica. Hasta de lo más feo hemos intentado transformarlo por arte de magia. ¡Pensar que una operación ridícula como la circuncisión se ha convertido en algo místico y sublime! ¿Hay algo más extraordinario que hacer de la membrana himen uno de los soportes de la religión?

Esta transformación de esa membrana en un símbolo de pureza no depende de un sentimiento general humano. Metchnikoff dice que en China las madres suprimen el himen a sus hijas en la niñez, considerando esta membrana como una imperfección, casi como una enfermedad.

Los semitas, que fueron los que dieron más importancia al himen, sin duda fué por su carácter materialista. Luego los cristianos han seguido la tradición. En el fondo de todo esto hay el deseo del hombre de ser interesante a toda costa.

IX

SOBRE LA CIRCUNCISIÓN

Estos dogmas a base de fisiología, la virginidad, la circuncisión, etc., se explican muy bien en los judíos, raza sensual, materialista, de una mentalidad baja, lo que ya no se explica tanto es en los europeos.

Entre los judíos se habla de la circuncisión y se sabe, naturalmente, lo que es y no repugna; pero entre los católicos, en su inmensa mayoría, a pesar de que hay una fiesta de la Circuncisión, nadie sabe lo que es esto.

Todos hemos visto alguna lámina de la Circuncisión, donde hay un niño Jesús que está echando un chorrito de sangre de la ingle a una copa.

Es la técnica católica de llevar la mentira

no sólo fuera, sino dentro de su institución. La tesis católica es que se puede hablar de la Circuncisión, pero no se puede saber lo que es.

Yo, de estudiante, sabía que esta operación era algo no muy limpio, pero hasta estudiar operaciones no supe a punto fijo en qué consistía.

Un médico amigo mío me contaba que en un pueblo vascongado, en una comida de bodas donde había varias señoras, al cura se le ocurrió preguntarle a él:

—Oiga usted, doctor, ¿qué operación es la circuncisión?

El médico amigo hizo como que no le oía, pero como el cura insistía tanto, le dijo:

—No quiero dar detalles desagradables en la mesa; se lo voy a poner en un papel.

El médico escribió en una agenda lo que era la circuncisión; arrancó la hoja y se la pasó al cura. Éste la leyó y se quedó atónito, se turbó, carraspeó y ya no volvió a hablar, y probablemente se le quitaron las ganas de preguntar lo que es la circuncisión ante el público.

X

HUMOR, RENCOR Y COMPAÑÍA

La persona que encaja perfectamente en la casilla que le corresponde en el medio social no es fácil que tenga un sentido humorista. El humor viene, en parte, de la desarmonía y de la inadaptación.

Una mujer joven, bonita, rica, no muy inteligente, no es fácil que se sienta inadaptada en la sociedad; tampoco es fácil que le nazca una tendencia humorista al guapo sevillano, al tenorio madrileño, o al elegante parisiense. La estupidez satisfecha es naturalmente antihumorista.

Que una de las raíces del humorismo se alimente del rencor no es cosa que nos pueda molestar. También en el ascetismo y

en la moral cristiana hay un fondo de rencor, no todo como ha asegurado Nietzsche, pero sí algo. Eso no quita para la belleza de sus frutos. ¿Qué nos importa de dónde vienen los jugos de una hermosa flor? ¿Qué más da que alrededor de sus raíces haya gusanos? Tampoco deben preocuparnos exclusivamente las intenciones primeras. La alquimia descubrió la química buscando la piedra filosofal, y Cervantes escribió un gran libro romántico queriendo hacer la caricatura del romanticismo. El punto de partida nos es en gran parte indiferente.

El humorismo busca principalmente valores nuevos y los busca empleando todos los recursos que puede; en la mina como en el montón de estiércol.

En general, tiene que haber un fondo de humanidad y de benevolencia para que brote el humorismo. El ingenio acre y rencoroso no lo produce. El caso de Chamfort lo demuestra. La acritud de Chamfort nunca tiene benevolencia y siempre es exclusivamente social. Si el rencor es una de las raíces de la planta del humorismo, la simpatía y la benevolencia son dos de sus tutores.

El cinismo puede también nacer del rencor, pero no se parece en sus frutos al humorismo.

Diógenes el Cínico es un chusco que trabaja para la galería. Sin público, Diógenes no hubiera sido Diógenes. Otro Diógenes (Laercio) cuenta que una vez al Cínico en una calle de Atenas le daba un chorro de agua de un canal sobre la espalda desnuda y como muchos se compadecieran, Platón, que también estaba presente, dijo: «Si queréis molestarlo de veras, idos»; con lo cual quería significar el gran deseo de exhibición y de gloria del Cínico.

XI

HUMOR Y FANTASÍA

Mi corazón arde en mucha llama.» Así he visto escrita en español esta frase en el escudo de una iglesia de Roma—ha dicho Savage—. Ojalá—ha añadido después—pudiera uno aplicarse tal lema. El corazón de uno es como leña verde, arde mal y le sofoca a uno con el humo. A veces se alegraría uno de que se apagara del todo, pero cuando uno lo cree ya apagado, la imaginación con una bocanada sutil reanima el fuego lo bastante para que siga ardiendo, no lo necesario para que arda bien.

La imaginación nos gasta y nos consume a los hombres más que la vida. La imaginación es mala cabalgadura para un hombre

sensato, nos hace tristes, descontentos y románticos.

La imaginación produce una temperatura espiritual, exagerada, que lleva a la melancolía El febricitante siente escalofríos con una temperatura normal; lo mismo el hombre imaginativo se encuentra constantemente con sorpresas desagradables que le llevan a la melancolía. Comprender e imaginar son cosas bellas, pero tristes; por eso Alberto Durero hizo esa hermosa estampa en que se une la ciencia y la melancolía.

Savage el misántropo, ha seguido fantaseando sobre este motivo, mirando al mar y con los pies puestos sobre una mesa.

Mientras tanto yo—dice Guezurtegui—me he dedicado a repensar lo dicho por Savage.

La imaginación y la melancolía son raíces profundas del humorismo. El humor es producto de gentes un poco febriles; la retórica es de tipos fríos y retardatarios.

Creen algunos naturalistas que las células animales vivían en épocas primitivas en el mar, que era más caliente que ahora, y que el mar lo llevan hoy los animales en la sangre. El humorismo parece que tiene un recuerdo

lejano de épocas remotas en que el hombre vivió con más calor que el actual.

El humorista no es un espíritu joven, es un espíritu infantil. A medida que va pasando el tiempo, el niño se hace viejo sin pasar por el estado adulto.

XII

PSIQUIS JUGANDO AL ESCONDITE

Otra de las raíces del humorismo es un comienzo de desdoblamiento psicológico que existe en todos los hombres. El que la conciencia pueda tener transformaciones súbitas en sus estados, y el que lo que parece grave e importantísimo en el momento actual pueda ser considerado al poco tiempo o instantaneamente como cosa sin transcendencia, es un motivo constante de humor.

Así Hamlet, el hombre, es humorista por su versatilidad y lo es *Don Quijote*, la obra, por la intervención casi simultánea de lo serio y de lo cómico.

El semi-desdoblamiento psicológico es inexplicable suponiendo la unidad absoluta de

la conciencia. Que esta unidad no es completa parece indudable. A dos funciones psíquicas simultáneas tienen que corresponder dos psiquis más o menos desarrolladas y en parte corresponden. Muchos pueden llegar a recitar una poesía en voz alta y a leer mientras tanto otra.

Si en el mismo momento la unidad de la conciencia puede partirse, dentro del tiempo esta unidad se pierde aún más.

Ningún estado de conciencia presente es idéntico a un estado de conciencia pasado. Casi siempre las cosas actuales nos parecen distintas a las pretéritas, y aunque nos parezcan iguales, la resonancia que tienen en nuestro espíritu al cabo de los años es distinta. ¿Es uno el mismo que ayer? ¿Es uno distinto que ayer? Las dos proposiciones pueden afirmarse y reforzarse con argumentos. ¿Cuál es la más exacta? Lo ignoramos.

La unidad de la conciencia es muy relativa. Esta unidad se fracciona en algunos enfermos y se acusa en los hombres fuertes. Las mentalidades dispersas son frecuentes, lo son menos las mentalidades tónicas e intensas. Los casos de tipos históricos salientes son

creaciones individuales. César, Alejandro, Aníbal, Felipe II, Robespierre, son figuras inventadas por ellos mismos en vista de una obra que hacer.

Indudablemente, tenemos todos los hombres una lista de yos que elegir y elegimos uno y lo cultivamos como un músico puede elegir un instrumento que tocar.

Ya elegido, músico e instrumento, hombre y su yo predilecto se identifican y se compenetran. La elección de ese yo hace que éste se desarrolle y se amplifique y que los demás se vayan atrofiando. Es una candidez suponer que Robespierre era un farsante en su juventud cuando se manifestaba sentimental y enemigo de la pena de muerte. Seguramente entonces lo era, pero el yo dogmático y lógico hipertrofiado acabó con su sentimentalismo.

Generalmente el yo elegido es un yo social proyectado hacia afuera.

El hombre, dejado tal como es, no acuciado por el deseo apremiante de ejecutar una obra, no presenta este carácter de bloque, sino que es ondulante y contradictorio, a veces sentimental, a veces duro, a veces egoísta, a veces generoso, en ocasiones susceptible como una

sensitiva y otras impenetrable como el caparazón de una tortuga.

Esto en cuanto se refiere al estado normal; en el patológico la unidad del espíritu se descompone aún más y se produce el desdoblamiento de la conciencia: la esquizofrenia, frecuente en la demencia precoz. Dostoievski es el que ha llevado a la literatura con más fuerza esta clase de tipos de conciencia rota y de espíritu subterráneo.

Es sabido que el alcohol, la morfina y demás venenos pueden producir una nueva personalidad en un individuo. Así vemos hombres serenos y discretos convertidos por el alcohol en tipos procaces y cínicos.

Esto se explica, en general, por la acción de dos actividades, una consciente y otra inconsciente, que se suponen en el hombre. Yo no creo en esto. No me parece completamente lógico el que unas zonas del cerebro trabajen siempre en la obscuridad y otras siempre en la luz; yo presumo que el cerebro es como una serie de baterías eléctricas que se encienden o se apagan según leyes desconocidas.

Estos venenos, como el alcohol y la morfina, encienden luces que están con frecuen-

cia apagadas y apagan las que constantemente están encendidas, y, naturalmente, la luz varía, y la luz aquí es la personalidad. Pero creer que hay una esfera cerebral siempre consciente y otra siempre inconsciente me parece falso.

Dentro del terreno de la patología hay casos de desdoblamiento psicológico completo, enfermos que viven dos vidas aparte como los personajes de algunos cuentos de Hoffmann.

Hace poco tiempo—añade el doctor Guezurtegui—hicimos una operación a un amigo médico aficionado a cuestiones de psicología. Al darle el cloroformo le digimos:

—Cuente usted y fíjese usted en qué número se duerme.

El amigo, al despertar de su sueño, nos dijo:

—He empezado a contar uno... dos... tres... Al llegar a los veinte noté que las ráfagas del anestésico pasaban como por debajo de mi conciencia. Esta me pareció que subía hacia lo alto y quedaba en el techo como un globo de juguete. Yo la tenía bien cogida a mi conciencia y contaba un número y otro y seguía agarrándola. Al llegar al treinta y siete... trein-

ta y ocho... treinta y nueve... se me escapó la conciencia y me hundí en la obscuridad.

El amigo a quien operábamos, que no recordaba haber llegado más que al número treinta y tantos, contó claramente hasta ciento veinte. ¿Quién había contado después de él? Verdaderamente, que para los que han sido educados en colegios de frailes estos juegos al escondite que hace Psiquis les debe preocupar.

—¿Y a usted no?—me ha dicho Illumbe.

—A mí no, para mí todo es apariencia.

XIII

LAS NEURONAS

La conciencia—y habla uno de la conciencia en el sentido empleado por la psicología moderna, que es el que introdujo por primera vez Leibniz, según dice Wundt—, debe ser la resultante de todas las actividades psíquicas, una última síntesis de las representaciones y de las sensaciones que se esquematizan y se estilizan. Todo hace creer que esa suma de representaciones que es la esencia de la personalidad, este sentido interior del cuerpo, está siempre en un equilibrio inestable y que únicamente en aquellos individuos de una vida muy vegetativa, y al mismo tiempo muy sana, puede conseguirse la estabilidad.

Yo creo que el sentido del cuerpo es el que

produce la conciencia. En los hombres cuya vida sea exageradamente intelectual y que no tengan una gran salud la inestabilidad psíquica aumentará.

La multiplicidad de acciones de conciencia en un mismo momento se podría explicar por las localizaciones cerebrales, centros de especialización que trabajarían con relativa independencia unos de otros y también por la teoría de las neuronas.

—La teoría de las neuronas está en entredicho—me ha objetado Illumbe—. La neurona es casi un mito.

—Sin embargo, la neurona existe. Es el elemento histológico del sistema nervioso que se compone de una célula con cubierta y núcleo y dos clases de prolongaciones, una como una cabellera cuyas ramificaciones se llaman dendritas y otra opuesta, el cilindro-eje que acaba en un ramo terminal y tiene una gran longitud.

—Está usted muy enterado.

—Un poco. No tanto como usted de la Crania Vascónica.

—¿Y usted cree que la función del sistema nervioso se resuelve en las funciones independientes de las neuronas autonomas?

—Hombre; yo no creo nada. Esta es una hipótesis, una teoría que tiene su pro y su contra y que a mí me gusta porque es anatómica.

—Es decir, porque es materialista.

—Eso. No hay más ciencia que la ciencia de medir y de pesar. Ciencia sobre materia. La teoría de las neuronas como unidades funcionales, se ha utilizado para explicar el sueño y la hipnosis, suponiendo que en estos momentos se produce una separación transitoria de los contactos inter-neuronales, que se desencajan y se aislan. Con relación al sueño, no estoy muy de acuerdo. Si el sueño viniera del desencajamiento de los ramos terminales de las neuronas el insomnio se caracterizaría, no sólo por el estado de vigilia, sino también por la ideación continua. Ahora yo puedo decir, con relación a mí, que suelo padecer con frecuencia insomnios, que el insomnio no se caracteriza por un flujo de ideas, sino más bien por una fuga de ideas, por una carencia de ideas.

Habría que creer que en el insomnio hay comunicación entre las neuronas pero no la misma que en estado normal.

Muchos psicólogos no aceptan esta teoría

de las neuronas que hace del cerebro un archipiélago de islas unidas por hilos de telégrafo. Los partidarios de la unidad de la conciencia tienden a demostrar que el sistema nervioso no es como una red telegráfica con su central, sino más bien como un sistema de vasos comunicantes.

—Me parece esto mucho más exacto.

—¿Pero es al investigador o al providencialista que ansía otra vida y quiere que haya un alma al que le parece esto mejor?

Illumbe se ha callado.

La función psíquica, probablemente, no se aclarará por completo nunca. Yo no creo lo que dice Bergson, que el pensamiento en parte pueda ser independiente del cerebro, y que el espíritu desborde del cerebro por todas partes. Suponiendo que haya espíritu independiente del cuerpo, esa parte de espíritu que desborda ¿qué hace? Yo no comprendo que exista una fuerza sin función y sin órgano. La cosa me parece completamente absurda; tampoco me parece que se puede afirmar a raja tabla como Carlos Vogt, que el cerebro segrega el pensamiento, como el hígado la bilis, y el riñón la orina. ¿Quién sabe lo que influye

en el pensamiento?, quizá el cerebelo, quizá la medula. Es posible que influya el ojo, la próstata, el bazo, el cuerpo tiroides, puede además haber acciones catalíticas, físicas, químicas, orgánicas, intelectuales que hoy no se conocen. Dejando esta cuestión a un lado que actualmente nadie la puede resolver, no cabe duda que la teoría de las neuronas facilitaría la explicación de los desequilibrios psicológicos. Estas neuronas podrían tener, como las masas políticas, manifestaciones y contramanifestaciones, y esto explicaría esos estados psicológicos, mixtos de afirmación y de duda, de placer y de dolor, de valor y de miedo, que desde un punto de vista de la unidad de la conciencia, no se explican fácilmente. No le he podido convencer a Illumbe de que sino una teoría exacta, es al menos una hipótesis plausible la de las neuronas. Estas neuronas le molestan, y para atacarlas emplea todos los argumentos, todas las argucias y todos los sofismas.

Al último le he tenido que decir:

—Como se conoce que se ha educado usted en un colegio de frailes.

Él me ha contestado que yo soy un librepensador vulgar y un hombre pasado de moda.

XIV

LA VOLUNTAD

Suponiendo que la teoría de las neuronas sea cierta, indudablemente este flujo y reflujo de la acción nerviosa influirá en la voluntad. Si las fuerzas de unas células son predominantes sobre otras vencerán, si son iguales y contrarias a las de otras vendrá la indecisión momentánea o duradera. El caso literario de Hamlet es un reflejo de la paralización de la voluntad por la neutralización de los motivos. Hay también tipos de voluntades débiles, flojas, inseguras por falta de energía cerebral (la hebefrenia).

La dificultad de tomar resoluciones podría venir de la divergencia en la dirección de la energía nerviosa de las neuronas. En este

caso, la conciencia no tendría la posibilidad de hacer la síntesis de la fuerza de todas las neuronas y vendría la irresolución.

Estando en París recuerdo haber leído en un periódico el caso de un joven oficial de marina ruso que fué con licencia a la capital desde un puerto del Norte. El joven entró en los almacenes del Louvre, y se encontró con una dama arrogante que le sorprendió. Habló con ella, y ella le dijo de pronto: «¿Qué dinero ha traído usted?» «Tres mil francos.» «Démelos usted.» El oficial se los dió y la dama se marchó con ellos.

Hay mujeres como la Tarnowska y madame Steinheil que tienen por instinto la comprensión de esta clase de tipos a los que dominan y llegan a esclavizar.

En la literatura se han cultivado mucho modernamente estos caracteres. Los hombres de los libros de Turgueneff son todos así.

En el *Titán*, de Juan Pablo Richter, Schoppe meditando sobre sí mismo, se mira las manos y se dice: «He aquí un personaje sentado, de carne y hueso; yo estoy en el pero, ¿quién es él?»

El no reconocerse a sí mismo es frecuente

en el hombre de pensamiento; en cambio, el hombre de voluntad se encuentra siempre consecuente, cuando se mira en sus acciones o cuando se mira en un espejo. De una manera o de otra se dice: «Así soy yo, no puedo ser de otro modo.»

En cambio, los hombres de poca voluntad nos negamos a nosotros mismos, física y moralmente—dice el doctor Guezurtegui—. Yo cuando por casualidad me encuentro reflejado en un espejo me suelo decir a veces: «¡Ah canalla; tienes cara de hombre honrado y, sin embargo, eres un farsante.»

Esto se lo creeríamos al doctor Guezurtegui si a veces no dijera lo contrario.

XV

HUMOR Y ANTROPOLOGÍA

El doctor Illumbe vive entregado a los trabajos de su *Crania Vascónica*. Savage está más hipocondríaco que nunca—dice Guezurtegui.

Yo sigo escribiendo mi Memoria en mis ratos perdidos. Noto que a medida que avanzo en ella, la materia que intento encerrar bien se me escapa.

Veo que Taine, en su *Historia de la literatura inglesa*, quiere dar a entender que el humorismo es un producto germánico y un género de talento que gusta exclusivamente a los países del Norte.

¿El humorismo es sólo germánico, como afirma Taine? La cosa es un poco obscura. Lo

que sí se puede decir es que la forma germánica, sobre todo la inglesa, del humorismo es la más sobresaliente, la más significativa en la época moderna. Ahora, asegurar que el humorismo es exclusivo de los germanos me parece una generalización falsa.

Yo creo que el humorismo no es privativo de ninguna raza; es más bien una característica individual que se da entre gentes de sensibilidad aguzada y en medios de cultura avanzados.

Unicamente podría creerse que el humorismo es germánico haciendo extender Germania por todo Europa, como algunos antropólogos alemanes de antes de la guerra.

El humorismo individualmente es universal, aunque tiene su manifestación más acabada y completa en Inglaterra; quizá se podría decir que es principalmente atlántico, por lo fácilmente que ha brotado en la América inglesa, aunque con un carácter más torpe que en Europa.

Cierto que hay humorismo alemán, y que Carlyle ha transplantado a su país algo de la forma de Juan Pablo Richter; pero en Alemania no hay el tipo del humorista como en In-

glaterra. Sterne en pequeño, Dickens en grande no tienen similar en Alemania, sin contar los grandes escritores, como Shakespeare, Swift, Fielding, etc. La capital del humorismo es Londres, como la capital de la retórica es Roma.

En Alemania el humorismo es demasiado intelectual y no ha tenido grandes aciertos. Richter es pesado, Hoffmann es fantástico hasta la locura, Heine es seco, acre y brillante.

Los escritores alemanes, a pesar del enorme talento de algunos, parecen más inclinados a tomar posturas retóricas, como los franceses, que al humorismo inglés.

No creemos que todavía podamos asignar el humorismo como una condición particular de los dolicocéfalos o de los braquicéfalos, de los rubios o de los morenos, de los platirrinos o de los leptorrinos. Ya veremos si con el tiempo podemos hacer una identificación por el estilo.

XVI

HUMOR Y ETNOGRAFÍA

INDUDABLEMENTE, los pueblos que han dado productos más altos de humorismo han sido Inglaterra y España y, modernamente, Rusia. España ha dejado una novela que ha sido el modelo del género; Inglaterra ha continuado la tradición con una serie de obras, que ha amplificado el dominio del humor.

Rusia lo ha completado con una nueva faceta trágica. Algún parecido más o menos lejano debe haber entre ingleses, españoles y rusos, cuando sus literaturas respectivas se corresponden. Hay en estos pueblos un arranque para la acción individual mucho mejor dirigido, claro es, en Inglaterra que en Rusia y en España. Los aventureros ingleses

se parecen a los españoles, y el espíritu insular se corresponde con el peninsular. Por qué se parece la estepa rusa a la ínsula y a la península no lo sospechamos. De este arranque para la acción individual, ya decaído entre los españoles y transformado en sentido colectivo en Inglaterra, nace en parte el humorismo.

La acción individual que se malogra fermenta de una manera cómica. No pasa lo mismo cuando se trata de acciones colectivas en que el emprendedor derrotado se ve envuelto con otros derrotados como él, entonces el espíritu puede reaccionar; pero cuando el hombre se ve fracasado y solo ante la Naturaleza indiferente, su dolor se hace cómico.

Indudablemente, en toda Europa no hay hombres menos sociales, mejores para estar solos, que los ingleses y los españoles.

El hombre solo no es el más fuerte, como ha dicho Ibsen, sino el más débil. El hombre solo es místico y le pasa como a los enfermos; ve en la vida sólo la realidad, y como la vida tiene tan poca realidad, llega a no ver nada.

El individualista no es fácilmente mezquino. Se acostumbra a vivir con poco. ¿Que el trabajo de un año se pierde en un día? Bue-

no, que se pierda. ¿Que el amigo ha reñido con nosotros? Que riña. ¿Que hablan mal de nosotros y nos desacreditan? Que hablen. Pero llega un día en que en el hombre sólo nace una decisión violenta y este hombre se lanza a ella y como no la ha calculado bien, porque por el pensamiento no puede calcular los incidentes de la casualidad, fracasa y al volver a su rincón se ríe amargamente.

Enfrente de este tipo, abundante en Inglaterra y en España, está el hombre social, prudente, que vive con menos dolor y sin molestia entre las dificultades de la vida, que quizá siente menos la profundidad de la existencia; pero que comprende mejor su extensión. Es el tipo centro europeo de los franceses, alemanes, italianos del Norte, suizos, etc. Con la manera pedantesca de nuestros sociólogos se podría decir que unos, los ingleses, españoles y rusos, practican el intensismo, los otros, los centro-europeos el totalismo, los unos buscan la profundidad, los otros la extensión. Así como nosotros los intensistas damos a los totalistas una impresión de angustia y de horror; ellos nos dan a nosotros una sensación de ansia y de mezquindad.

XVII

LA CIUDAD Y EXTRA-MUROS

Yo me inclino a creer que Europa, como muchas antiguas ciudades y como Londres tiene su City y sus arrabales. Esta City es el centro del Continente y se halla formada por Francia, Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza, Italia y en parte por el Mediterráneo. Los arrabales los constituyen Inglaterra, España, Noruega, Rusia.

El centro de esa City europea es lo más urbanizado, lo más municipalizado, lo más totalista.

Entre los arrabales del extrarradio hay el barrio suntuoso y rico como Inglaterra, el barrio pintoresco y ruinoso como España, y el

barrio nuevo de las razas del porvenir como Rusia.

En la City europea ha estado siempre lo ordenado, lo científico, lo claro; en los arrabales periféricos ha brotado lo más fuerte, lo más intenso en la vida y en el arte, porque allí el arte ha tenido más naturaleza.

El hombre centro-europeo es la ciencia, el hombre del arrabal europeo es el ímpetu. El germano que inventó el arbotante era un sabio; el español a quien se le ocurrió poner el coro de una catedral en el centro de ella era un apasionado.

Los hombres de la Europa periférica semejan búfalos lanzados por en medio de la selva virgen, llevados por el instinto, parecen faunos de una edad pánica. Así son Séneca, Hernán Cortés, San Ignacio, Goya; así son Gogol y Dostoievski. Los hombres de la Europa central son la medida, la claridad, el ritmo acompasado. Estos pueden tener el amor por la estatuaria griega; aquellos sienten el entusiasmo por los santos sangrientos, por las estatuas coloreadas, por el arte retorcido y barroco.

Para mí en los centro-europeos hay un

elemento antipático: la superstición de la ley y del derecho, y otro adorable: la idea de la relatividad de las cosas humanas; en los europeos perifericos hay un elemento abominable: el absolutismo, y otro magnífico: la intensidad.

XVIII

INTENSISTAS Y TOTALISTAS

Si tuviéramos que encontrar un tipo literario del intensismo de los arrabales europeos recurriríamos a Don Quijote, al príncipe Hamlet o a Raskolnikof; en cambio para el totalismo iríamos a buscar a la Atalia de Racine o a Wilhelm Meister de Goethe.

Intensistas y totalistas tienen en la vida caracteres distintos. Del intensismo nace el humorismo, del totalismo la literatura del orden y de la medida.

El intensismo en la vida es absurdo, desproporcionado y gesticulante; el totalismo es discreto y a la larga mezquino.

Los intensistas franceses, alemanes e italianos, tienen en la vida una cierta mezquindad

que nos asombra. Muchas veces se ve a un francés elegante regateando una cosa de un precio mísero. Para el totalista todo tiene valor.

Lo mismo con relación al dinero que a cualquier otra ventaja, el francés es regateador; si le quitan un centímetro de sitio en el ómnibus reclamará; si el tren tarda reclamará; si en el teatro han anunciado que iba a haber baile y no hay baile reclamará. Luego este hombre cominero y regateador va a morir por la patria con un valor heroico. Esto parece absurdo y no lo es. Es el totalismo. El totalista no puede ser humorista, es hombre para sainete o para epopeya.

Lo mismo que al francés le pasa al italiano con ser menos intelectual y quizá más inteligente.

El italiano es totalista fisiológico, para él en la vida hay una inmensidad de solicitaciones que quiere satisfacer y fuera de la fisiología tiene por herencia o por sugestión el instinto de la decoración amplia. Así la vida italiana es complicada y mezquina en su intimidad y tiene exteriormente una aspiración a lo grande.

Antes de la guerra, un joven italiano, con doscientas cincuenta liras al mes, hacía cosas que no puede soñar en hacer un español o un inglés y mucho menos un ruso; comía bien, andaba en coche, iba al teatro, galanteaba a una dama, naturalmente todo a fuerza de mundología y de studiate la matemática, como diría Stendhal.

Naturalmente, mucha gente así en un medio social hace que se apuren las cosas hasta la sordidez. Lo mismo pasa en los demás pueblos del Mediterráneo.

El hombre no puede prescindir de nada de cuanto le gusta, y naturalmente, no tiene ninguna generosidad. A esto se añade el ver las cosas muy de cerca. En Valencia, por ejemplo, no se dice de una persona acomodada: «Tiene tantos miles de pesetas al año», sino que se dice: «Tiene veinte duros al día; tiene treinta duros al día». Así se ve el dinero de cerca como si se le tuviera que distribuir para la compra, tanto para esto, tanto para lo otro.

Con este sentido totalista no es posible el humorismo. El hombre del Mediterráneo es como un pulpo, que se agarra a las cosas y no las suelta.

Un comerciante de la City de Londres me decía:

—Con los catalanes y los valencianos no nos entendemos bien.

—¿Pues? ¿Por qué?

—Porque llevan sus negocios al céntimo y no dejan margen para nada. En cambio, con los vascongados nos gusta negociar, dejan agujeros en sus planes, son fantásticos y suele haber con ellos posibilidad de ganancia.

Es el intensismo al lado del totalismo.

En todos estos pueblos mediterráneos, sobre todo en el italiano, como contraste a esa vida complicada, pequeña y detallista hay el amor a lo grandioso, a lo formidable. Egipto, Grecia, Roma, Cartago, debieron ser así tambien, debieron tener la vida en lo pequeño y el amor a lo grande. Hoy por hoy esos pueblos mediterráneos e Italia, que es el primero, no realizan la grandeza.

No ha tenido grandeza en la guerra que termina, no la tienen en su vida, no la tienen en su arte ni en su literatura contemporánea. Los Lombroso y los Ferrero, los Loria y los D'Annunzzio, los Marinetti y los Papini, los Mascagni y los Puccini, todo esto

tiene mucho aire de quincalla. Yo creo que Italia es el pueblo de Europa que espiritualmente ha decaído más.

¡Qué ensayo de imperialismo el de la guerra última más pequeño, más mísero! ¡Qué falta de energía, de violencia y de brutalidad!

¡Qué mala literatura d'annunzziana ha habido en todo ello! ¡Qué *cabotinage*, como diría un francés!

El italiano de hoy es un comerciante sin gallardía, falsificador de todo. En el cinematógrafo se nota perfectamente su falsificación. Es curioso como un comediante continuo en la vida, puede ser un mal cómico en el teatro. Es difícil hacer nada más ramplón, más estólido y de una intención más bajamente mercantilista que un film italiano.

El italiano de hoy no sabe ser el maquiavélico de antes, ni puede competir en fiereza con galos, eslavos y germanos. Es un maquiavélico vergonzante.

Un amigo nuestro publicó hace tiempo una traducción de una novela suya con el título de *La Scuola di Furbi* (La escuela de los pillos). *La Scuola di Furbi* está como siempre en Italia, pero en vez de los *furbi* graciosos e

inteligentes de otras épocas, los de hoy son *furbi* lacrimosos, desgraciados, y con cierto aire de pastores protestantes...

Respecto a los alemanes, se ve que su humorismo es ideológico y un poco docente. La aventura alemana no es un escape a la acción, sino a la quimera.

Su humorismo tiene olor a universidad. Así Mefistófeles de Fausto es el símbolo del humorismo alemán, y Juan Pablo Richter especie de paquidermo cabriolero y científico, es su primer sacerdote.

Yo creo que en la esfera del pensamiento puro Alemania ha sido y seguirá siendo el primer país del mundo; pero su vida, que no conozco, no me produce ninguna sugestión. Se me figura que estos buenos alemanes son de los totalistas, de los más ramplones y de los más mediocres.

Son como los italianos totalistas mezquinos, con manía de grandezas. El wagnerismo, el kolossalismo, Hauptman Suderman... todo esto me hace un efecto repugnante.

Es un acero hecho de hoja de lata, con unas piedras preciosas de cristal. El mismo *Zaratustra de Nietzsche* me parece de quinca-

llería. Esta afectación de grandeza alemana, puede competir con el estilo noble de los franceses y con las fiorituras de D'Annunzzio.

Para mí en Alemania hay dos familias importantes y respetables: una, la de Kant y sus hijos espirituales, incluyendo en ella la rama de los Helmoltz, los Virchow y los Koch; otra, la del fabricante de objetos baratos y falsificados, trabajador infatigable y original. Respecto a los Lohengrines germánicos, incluyendo el Kaiser y su descendencia, me parecen cómicos de barraca de feria, personajes para andar con casaca y llenos de cadenas en un casino de rastacueros, sostenido por franceses o por belgas, frecuentado por portugueses amulatados, judíos con nariz de loro y americanos del Sur, de esos que, aunque no lo lleven, debían llevar un papagayo en el hombro...

Hubiera sido conveniente que Diógenes Teufelsdrockl, en su filosofía de los trajes, nos hubiera indicado qué cantidad de tejido vestuario entregó el Destino a cada pueblo y qué uso habían hecho de él.

Para mí no me cabe duda que al inglés le tocó en suerte mucho tejido vestuario y con

él se hizo unos pantalones anchos y un gabán; el español, probablemente menos rico en tejido vestuario, se hizo una capa con vuelo y se paseó contento con ella; el francés, el alemán y el italiano no se contentaron con tener unos pantalones y un gabán como el inglés, ni una capa con vuelo como el español, quisieron tener muchas prendas, un vestuario completo: unos pantalones, un chaleco, una chaqueta, una levita, un bolsillo aquí, otro bolsillo allá, unas polainas, un sombrero de tela, y a fuerza de cortar el tejido vestuario llegaron a tener un guardarropa completo, lo que no impide que a veces estén perfectamente ridículos. Es el inconveniente del totalismo.

XIX

LA ALTURA

El totalismo y el intensismo cada uno es un producto del clima, de la riqueza, de la altitud. Ésta influye poderosamente. Los pueblos ricos de clima medio y bajos de altitud son, en general, totalistas; los pueblos pobres, de clima extremado, muy alto y muy seco, muy húmedo o muy frío, son intensistas.

La altitud sola impulsa a cierta tendencia al intensismo, inclina a la filosofía y a la contemplación. El pastor es más filósofo que el agricultor.

En los pueblos altos la gente trabaja poco y es aristócrata, mística y contemplativa.

Hace algún tiempo yo solia pasear en Ma-

drid por los alrededores del Canalillo, frente a la Moncloa. Varias veces vi a cesantes, a retirados, a gentes desocupadas, hablar de cosas serias, barajando datos leídos en un periódico. Una vez oí hablar del radium, de una manera fantástica, a uno que afirmaba categóricamente que los egipcios antiguos lo habían conocido. Otra vez un viejecillo, tipo de oficinista retirado, le decía a un compañero, tan raído como él:

—Desengáñese usted, sin la afirmación del libre albedrío no es posible el orden social.

Al principio me dió risa la frase, pero luego le miré al viejecillo con respeto. En los alrededores de los pueblos bajos, aunque sean más civilizados, en París, en Liverpool o en Hamburgo, no se oye hablar de estas cosas.

XX

OTRAS FUENTES DEL HUMOR

Algunos suponen que el humorismo es una manifestación literaria de pueblos dominados y vencidos; no parece esto muy cierto, porque Inglaterra, país de humoristas por excelencia, ha sido el pueblo de los éxitos nacionales. Más aproximado sería decir que el humorista aparece en un momento de crisis en que las energías de acción se pierden y comienza la reflexión. Así apareció el *Quijote* cuando España no daba ya conquistadores y la fiebre de acción iba remitiendo y venían los desengaños.

Otra causa de humorismo, aunque mal conocida, sería la enfermedad. Es indudable que las enfermedades tienen una influencia predo-

minante en el espíritu. Después de una larga enfermedad se mira la vida de una manera distinta a como se la ve en plena salud y parece que cambian sus valores. Hay enfermedades que no producen apenas depresión en el ánimo, por ejemplo: las del pecho; otras, en cambio, las del aparato digestivo, son muy deprimentes. Algunas obran mucho en la psiquis, como las enfermedades de la nutrición, las diatesis, que tienen un origen obscuro, y, sobre todo, lo que se llama el artritismo.

Este artritismo, de origen nervioso, produce una intoxicación, que a su vez influye en los nervios.

Del artritismo a las neurosis y a la neurastenia no hay más que un paso.

El artrítico tiene un cuerpo incómodo. Sin estar enfermo, no está tampoco sano. En él la excitabilidad de los vaso-motores es grande, y es tímido y ruboroso no porque sea tímido en sí, sino porque por cualquier motivo se pone rojo, y se sabe que la timidez es más bien un fenómeno vascular que intelectual. Con frecuencia tiene dolores de cabeza, granos que le preocupan y excitaciones sexuales constantes.

La obsesión erótica, que puede ser una resultante del artritismo, es también una contribución al *humour*. Esta obsesión deja, indudablemente, una serie de gérmenes de antipatía y de odio, que se van convirtiendo con el tiempo en frases ingeniosas, que no son más que venganzas disimuladas contra el enemigo (hombres, mujeres, medio social), a los cuales se culpa más o menos justamente de los males propios.

El artrítico comienza su vida por la timidez, la melancolía y el dolor de cabeza; sigue luego siendo violento, brutal, de mal humor, hipocondríaco, y con frecuencia en medio del mal humor aparece el humorismo.

Muchas relaciones hay entre el *humour* y el artritismo. La intoxicación artrítica debe ser un excitante siempre que no sea muy poderosa. Si se pudiera hacer una estadística, creo que se encontraría que hay más calvos chuscos que hombres de buen pelo. La calvicie es una manifestación artrítica. Los griegos solían pintar con mucha frecuencia, en sus ánforas y en sus platos, calvos a sus faunos y a sus sátiros.

Shakespeare era calvo y melenudo a juzgar por su retrato; Dickens debía serlo también.

La influencia de la gota es predominante en el humorismo. Inglaterra, país de humoristas, es el país clásico de los gotosos.

El artritismo puede influir mucho en el humorismo por lo cambiante que es. La alegría y la tristeza son fáciles en el artrítico.

También el artritismo podría explicar el ansia neurótica, el anhelo de cambiar de vida, la inquietud. Estas neurosis ansiosas y estas inquietudes, que proceden probablemente de intoxicaciones úricas, toman a veces un aire de misticismo y de sentimiento poético.

En ocasiones, a los cristales de ácido úrico les nacen alas como a los angelitos, aunque generalmente predisponen a la filosofía pesimista y al estado gruñón.

Yo durante mucho tiempo estuve inventando teorías para explicar por qué cuando me acostaba tarde en Madrid sentía así como un remordimiento. Luego pude comprender que no era más que un comienzo de hiperclorhidria.

Otros desórdenes orgánicos influyen también en el humorismo. Parece que es síntoma frecuente en los tumores cerebrales del lóbulo frontal el humorismo de ínfima categoría, o

por lo menos el deseo de hacer chistes y retruécanos, en individuos que antes no eran nada chistosos. (Vitzelsucht o busca de chistes, dicen los alemanes.)

En ciertas psicosis (sífilis cerebral) y en tipos de mentalidades rotas dispersas, que tienen su representación literaria en los héroes de Dostoievski, se observa el humorismo transitorio.

Esta tendencia a hacer chistes y retruécanos de los degenerados y de los enfermos demuestra que esa condición no acompaña siempre a la inteligencia. Así se puede dar el caso de los saineteros españoles, la mayoría negados y de una absoluta falta de espiritualidad, haciendo constantemente chistes.

Otras causas más o menos indirectas obran en el humorismo, que están en los dominios de la religión, de la política y del arte.

La religión y el misticismo tienen relaciones subterráneas con el humor, así como el fanatismo dogmático tiene una relación de formas con la retórica.

La intimidad y el misticismo pueden derivar hacia el humor, como el fanatismo puede derivar a la grandilocuencia y la oratoria.

En el Olimpo, San Francisco de Asís congeniará con Dickens; Bosuet se entenderá con Flaubert.

La religión contribuye en gran parte al humorismo. Esos vuelos de la imaginación por el espacio azul del sueño, cuando no se sostienen, tienden al humorismo. En cambio, la filosofía no deja un sedimento de humorismo, cosa natural porque sus desencantos son intelectuales y no sentimentales.

El humorismo tiene en sus venas sangre cristiana. El cristianismo hizo fermentar el alma de los hombres. La ironía de Aristófanes y de los griegos no tiene sabor a humorismo. Ha sido necesario pasar por la Edad Media para que se desarrolle el humor.

Si el hombre hubiera sido un completo pagano, tranquilo, sereno, ecuánime, no hubiera sentido el misticismo, ni la intimidad, ni la piedad. La conciencia moderna aguda y sensible se formó por el dolor y por la tristeza, traídas por el cristianismo.

El pesimismo sistemático ha podido influir en el humor. La cuestión del pesimismo sistemático me parece una cuestión mal planteada. La vida, en lo absoluto, no puede ser medida.

Pensar qué hubiera valido más, haber nacido o no, es una tontería, son dos proposiciones éstas que no se pueden poner una frente a otra. El valor de los hechos de la vida está dentro de la relatividad y de la limitación de ella.

El pesimismo, no absoluto y sistemático, sino relativo y parcial acerca de diferentes actividades de la vida, es en general un signo de vitalidad, un afán de crítica y una manifestación de juventud. Es natural que el pesimismo influya en el humor.

XXI

CONTENTO Y DESCONTENTO

He encontrado al joven Hans paseando por la terraza del hotel con la señorita Anken. Esta señorita, que es fea, antipática y desagradable, le trata a Hans de mala manera. Le *hace muchas miserias*, como dice en francés la señorita Mitgefühl.

—Pero, hombre—le he dicho a Hans, cuando se ha separado de su novia—, ¿cómo puede usted soportar a esta mujer, que le trata tan mal?

—Es muy buena.

—A mí no me lo parece. Además, no tiene nada de guapa.

—La belleza es cosa pasajera—ha dicho Hans, como quien recita una lección.

—Yo creo que cuando se case usted le va a arañar.

—¿Usted cree?

—Sí.

—La pobre no tiene la culpa. Está un poco mala del estómago.

—Pero, ¿para qué sigue usted con ella? Usted que tiene tanto partido entre las mujeres. La señorita Mitgefühl le echa unas miradas incendiarias; miss Bashfulness le llama con su voz de flauta mi querido Hans. Es usted un afortunado y usted echa su suerte y se dedica a una mujer fea y de mal humor.

—¿Qué quiere usted, querido amigo? Soy demasiado feliz. Todo me sale bien. Usted dice que mi futura me arañará y me reñirá. No importa. Mejor. Quiero luchar contra los acontecimientos y contra las personas. He recorrido los fiordos de Noruega y las bahías de la Groenlandia y no he pasado una mala tempestad ni he tenido frío; he estado en los países del Golfo de Guinea cómodamente. No puedo tener enemigos, y todo el mundo se ocupa de mí

He dejado a este hombre afortunado, y, al subir a mi cuarto, he encontrado a Savage, pálido como un muerto.

—¿Qué le pasa a usted?—le he preguntado. Pasa que no ha recibido una carta que esperaba. Esta carta era transcendental. Se refería a una cuenta de dos pesetas cincuenta que le ha enviado un librero de Glasgow equivocadamente en vez de dos diez.

Con este motivo, Savage el misántropo se ha manifestado desesperado. Todo le sale mal, todo es difícil, en su país no se puede vivir, en los demás sitios tampoco. No se sabe nada de nada, no hay técnica científica para las cosas más rudimentarias de la vida. Los hombres son unos imbéciles; las mujeres son más imbéciles que los hombres. Él cree firmemente que la religión es una mala farsa, pero afirma que la ciencia es tan farsa como la religión.

—¡Humorismo! Humorismo!—le he dicho yo—. Todo eso se arregla con un poco de humorismo.

CUARTA PARTE

Acotaciones y disquisiciones

I

INSPIRACION E INTUICIÓN

Todo lo que nos maravilla y no lo comprendemos nos parece hecho de golpe y por inspiración. Indudablemente, esta inclinación nuestra a creer que lo admirable es lo que menos trabajo ha costado es una explicación rápida, sumaria y anti-intelectual: Lo lógico sería pensar, al contemplar una maravilla: Lo que habrá tenido que discurrir el autor para esto; sin embargo, el primer pensamiento intuitivo es el contrario: Esto lo habrá hecho el autor sin trabajo ninguno, jugando.

Hay un fondo de realidad en este juicio de intuición. Indudablemente, cuando en una zona de la gran incógnita del mundo no penetra el intelecto puro, puede entrar la inteligen-

cia en su forma intuitiva o instintiva. Si las medidas exactas no existen, el hombre medirá a ojo.

Yo no creo que esto indique que la inteligencia y el instinto sean dos cosas diferentes radicalmente. A mí, al menos, me parecen formas de una misma energía.

Naturalmente, la manera espontánea y rápida de la intuición produce mayor sorpresa y más asombro que la manera lenta de la inteligencia.

Algunos suponen que la inclinación a creer lo admirable fácil es una consecuencia de nuestro culto a lo maravilloso. Hay quien piensa que esta manera de discurrir sirve para legitimar nuestra pereza, pues suponiendo en algunos aptitudes tan marcadas y tan salientes, parece que ya nos sinceramos de nuestra inutilidad.

Últimamente, la idea de la intuición, como fuerza creadora, ha sido lanzada por Bergson y defendida por sus discípulos.

Algunos han acogido con mucho entusiasmo esta entrada en escena de la intuición; otros la han negado, diciendo que es un concepto viejo.

¿Qué resolvemos con sacar de nuevo estos nombres gastados de intuición, inspiración, genialidad?, preguntan algunos. ¿Para qué rejuvenecer estas ideas viejas? ¿Qué es el *elan vital* sino un nombre más al lado del verbo, de lo inconsciente, del espíritu del progreso, del espíritu de la evolución y de otras palabras que indican tendencias finalistas y teleológicas?

Los pragmatistas dicen que estas palabras indican que lo que se esconde debajo de ellas es algo obscuro y mal conocido, y que es preferible el uso de vocablos que den una impresión de inseguridad, que no el empleo de términos científicos, que parece que encierran siempre una idea clara e inconcusa y muchas veces no tienen de claro más que el nombre.

En este sentido puede parecer sensata la tesis pragmatista; nada repugna más que esa terminología que se emplea en sociología y en criminología, que muchas veces da un nombre claro y bien definido y debajo no pone nada. Estos sociólogos y criminólogos hacen como el droguero que pinta un letrero en un cajón de su tienda, esperando que algún día lo llenara con una droga y que no lo llena nunca.

Si cuando se habla de inspiración, de intuición, de genialidad, se quiere decir que estas palabras esconden actos milagrosos, hay que rechazar esta idea; si lo que se quiere decir es sencillamente que su mecanismo escapa a nuestro análisis, entonces está bien.

Cuando se habla de la suerte, tampoco se quiere indicar algo que no está determinado, sino algo cuya manera de determinarse se ignora.

Suponer que la intuición es una operación mental independiente de la razón me parece absurdo; yo creo que intuición y juicio están relacionados íntimamente, aunque no se vea la unión, como un barco está sujeto al muelle, aunque no se vea la cadena, porque parte de ella esté sumergida.

Si con la palabra intuición se quiere indicar milagro, genio, entonces hay que abandonar este término, como desprovisto de realidad.

Prácticamente, se podría definir la intuición, diciendo que es un juicio rápido acompañado por el éxito. Veamos formas primarias de la intuición. Un guerrillero, en época en que faltan medios de información, ve pasar fuerzas enemigas. Van, al parecer, en dirección de un

pueblo; sin embargo, el guerrillero dice: «Estos se dirigen a tal parte» (que no está en aquella dirección) y acierta. El guerrillero se ha colocado en el lugar del enemigo. Ha pensado con su cerebro y ha llegado a discurrir como él.

Otro caso: «Un policía sigue a un ladrón y éste entra en una casa. El ladrón desaparece. Este hombre no vive aquí, se dice el policía, y espera horas y horas y el ladrón sale y lo coge.»

Un marido ve a su mujer que se adorna para ir a la iglesia, y de pronto se dice: «Esta mujer va a una cita» y la sigue y ve que es cierto.

En los tres casos la intuición es un juicio rápido que no tiene base suficiente y que se funda sobre un indicio.

Lo mismo ocurre en el pronóstico de los enfermos. Hay personas, enfermeras, hermanas de la caridad que tienen una verdadera penetración para los pronósticos y es que ponen toda su atención en unos cuantos signos y llegan a verlos mejor que el médico, aunque éste sea buen observador, porque el médico desparrama su atención en muchos síntomas.

II

INTUICIÓN Y MÉTODO

En el cerebro del hombre hay, sin duda alguna, un trabajo inconsciente. En muchas cosas prácticas la actividad inconsciente es más propicia que la consciente. Cuando un hombre monta por primera vez en una bicicleta e intenta dirigirla de una manera consciente, se cae o choca con un árbol; cuando el movimiento es inconsciente es cuando marcha bien. Lo mismo le pasa a una mujer que aprende a coser a máquina, mientras piensa en lo que hace le sale mal, cuando ya mueve los pies sin pensar en ello, maquinalmente, es cuando lo hace bien.

¿Qué aportación lleva el trabajo inconsciente al espíritu?

No lo sabemos. Sabemos que existe la aportación, no sabemos en cuanto. Los ejemplos del trabajo obscuro del cerebro que de pronto se exterioriza son muchos.

Indudablemente, toda obra literaria es un resultado de la intuición y no del método. Cuando a Cervantes se le ocurrieron sus dos tipos Don Quijote y Sancho, obró por intuición. Si no hubiera publicado de su obra más que el primer tomo, la invención suya sería igualmente completa que habiendo publicado los dos. La creación de estos símbolos humanos es lo que hace de Cervantes un escritor superior a los mejores.

En la misma ciencia en donde parece que las ideas están más enlazadas y donde se puede seguir una línea de hechos como los nervios de la hoja de un árbol, se ve que el valor de la intuición es grande.

Poincaré en su libro *Ciencia y Método* nos cuenta cómo la resolución de problemas que no podía resolver haciendo combinaciones deliberadas le llegaba un día de insomnio, o en un viaje o paseando por la calle.

La intuición está en todo lo que es descubrimiento e invención.

Yo no creo que entre la intuición y la reflexión haya ningún abismo. Para mí la intuición no es más que un juicio rápido en que parte del trabajo del cerebro se sumerge en lo inconsciente. En este juicio rápido sabemos que han funcionado asociaciones obscuras, que hay una cadena; pero no conservamos en la memoria el recuerdo ni el orden de los eslabones.

Muchas veces se está pensando en una cosa y de repente la imaginación marcha a algo muy lejano. A veces, se dice uno: «¿Por qué he ido a parar a esto?» Y en ocasiones se reconstituye muy bien la cadena y en otras no, lo que no obsta para que en los dos casos exista.

Ni en la literatura, ni en el arte, ni en la ciencia, puede haber ni reglas ni métodos para una cosa tan íntima y tan subjetiva como la creación. Y no es que creamos en los genios como monstruos separados del común de los mortales, sino que nos parece que toda creación, la más pequeña y modesta, tiene un carácter de intimidad y de misterio.

En la ciencia ocurre lo mismo. La creación no se consigue por métodos claros y lógicos,

sino que viene al azar, por caprichos psicológicos y con ideas preconcebidas. La idea preconcebida es imposible rechazarla.

«Se dice a menudo que es preciso experimentar sin idea preconcebida — observa H. Poincaré en la *Ciencia y Método*—. Eso no es posible; no sólo sería estéril hacer toda experiencia, sino que, aunque se quisiera, no se podría. Cada uno lleva en sí su concepción del mundo, a la que no puede tan fácilmente sustraerse. Es preciso, por ejemplo, que nos sirvamos del lenguaje, y nuestro lenguaje está repleto de ideas preconcebidas sin que pueda ser de otra manera; sólo que son ideas preconcebidas inconscientes, mil veces más perjudiciales que las otras.»

Para la mayoría de la gente la intuición y la creación pueden existir en la literatura y en el arte, pero no en la ciencia.

Hay gente que tiene una admiración por la improvisación un poco ridícula, cree que hay más genialidad en un orador que repite lugares comunes que en un hombre como Darwin o como Liebig. En esto se engañan en absoluto y se dejan deslumbrar por el brillo de los oropeles.

Creer que las experiencias de Darwin, de Mendel o de Hugo de Vries, siempre nuevas, no demuestran imaginación y que lo demuestra, en cambio, la charlatanería aparatosa de un político que en general no hace más que repetirse, o la crónica rimbombante de un escritor retórico, es señal de no ver el fondo de las cosas.

La gente admira la improvisación, aunque lo improvisado sea una tontería. En una exposición que se celebró en Madrid, no sé con qué motivo, había un boceto de una figura hecho por Carolus Durán, debajo decía: «Pintado en veinticuatro horas.» ¿Qué nos importa esto? Había que haberle dicho al señor Carolus: «Usted pinte «La Gioconda» en veinticuatro horas o en veinticuatro años. Píntela usted con aceite de linaza o con aceite de almendras dulces. Nada de eso nos importa nada. La cuestión es que lo que pinte usted esté bien.

III

ILUSTRACIÓN AL CAPÍTULO ANTERIOR

(HISTORIA DE DOS PATOS INTUITIVOS)

La Roshari, una mujer de aire céltico, braquicéfala y algo platirrina, que trabaja en la huerta de mi casa, dijo varias veces que tenía que sacar huevos de pato. Los patos suelen limpiar, según dicen, de babosas y de caracoles las huertas. También contribuyen a este resultado los sapos; pero la Roshari odia a los sapos como a enemigos personales y afirma, en contra de todos los libros de zoología, que estos batracios cortan las plantas nuevas por el tallo.

Se decidió que la Roshari añadiera dos huevos de pato a los trece de gallina que se pusieron a una clueca. Al cabo de tres semanas

salieron los polluelos, que en el país se llaman chitas, y con ellos los patos.

Como las gallinas con sus crías son destructoras, se las echaba a un camino, y, cuando fueron un poco mayores, se separaron los dos patos, para dejarlos en la huerta.

A los patos no les gustaba mucho la alimentación a base de limácidos y no limpiaban gran cosa la huerta, pero eran bastante sociables y sentimentales; no querían quedarse solos, nos seguían a todos y se nos quedaban mirando, torciendo la cabeza, con un ojo redondo como un botón de pantalón, o rascándose la cabeza con una de sus patas membranosas, con cierto aire indeciso.

A los dos se les ponía un barreño con agua, que la ensuciaban en seguida metiéndose dentro y la bebían después; procedimiento que los hombres emplean con frecuencia en sus asuntos sentimentales.

Al parecer, los patos estaban contentos, no sentían la menor nostalgia y no salían por el agujero de la cuadra al camino.

Un día entró un perro grande en la cuadra, se puso a perseguir a la gallina con sus pollitos y a los dos patos, con unos ladridos y unos

saltos completamente absurdos. Los patos, azorados, se metieron con torpeza por el agujero de la cuadra y salieron al camino. En aquel momento pasaban unas vacas que les asustaron y los dos corrieron al borde del arroyo.

—Caramba, ¡qué ruido más interesante!—se dijeron.

Esta palabra interesante, a fuerza de ser repetida por los tontos, había llegado hasta ellos.

Los dos patos se acercaron al arroyo, se asomaron por entre las hierbas y se tiraron al agua. Se les cogió cerca del Bidasoa y se aficionaron tanto al arroyo y se marchaban tan lejos, que antes de las fiestas hubo que llevarlos a la cazuela.

Ellos tuvieron la intuición del agua y nosotros la de que se nos iban a escapar; ellos nadaron y nosotros los comimos. Fueron dos intuiciones iguales y contrarias.



QUINTA PARTE

Bastidores del humorismo

I

PROCEDIMIENTOS

El humorismo tiene también sus procedimientos y su técnica. Esta parte es su parte muerta. El humorismo es más verdadero cuanto más innato, cuanto menos fórmulas emplea. Sin embargo, en todos los humoristas se advierte un procedimiento. El procedimiento de los humoristas es muy heterogeneo. Generalmente emplean todos los tonos alternativamente, lo que aumenta los contrastes. Uno de los que producen más efecto es el más frío, el más científico, el más indiferente. El escritor esconde así sus intenciones, y cuando salta el contraste brusco es más detonante. Éste fué el sistema de Sterne, que luego han empleado todos los humoristas.

Mark Twain ha exagerado esta manera mecánica y automática del humor dándole un aire de brutalidad muy en consonancia con su literatura.

La exactitud en el detalle sin ulterior plan ya tiene un fondo de humorismo. Esta forma de humorismo de anotación minuciosa del detalle, sin darle mayor transcendencia, la desarrolló Azorín en cierta época de su vida literaria. La anotación, muy escrupulosa de lo pequeño, desconcierta la idea tradicional de las cosas, y en cambio la retórica afirma el lugar común.

Si varios turistas van a contemplar las Pirámides y hay un naturalista que se fija en si la piedra es caliza o no, todo el mundo quedará un tanto extrañado, si alguien no se echa a reir. La divergencia con el sentir general producirá risa.

En todo lo que sea famoso o ceremonioso ocurrirá lo mismo. Se va a celebrar un acto de gran solemnidad. El que vaya señalando todos los detalles de vida corriente, automáticos, de los que intervienen en el acto, producirá una impresión cómica, y más si el que los señala lo hace con ingenuidad y sin mala in-

tención. Así el niño que en una ceremonia solemne nos dice: «¡Cómo se seca la calva ese señor! ¡Cómo se ha sonado ese otro! ¿Para qué se estira los puños aquél?», nos produce risa, porque el niño está fuera de la convención social y mira de una manera natural lo que nosotros consideramos de una manera artificiosa.

La imitación de este mecanismo: convertir en natural lo que es social, será un procedimiento de humorismo que tendrá éxito o no, según la ingenuidad del escritor.

Otros humoristas que sienten la necesidad de expresar lo inefable, se pierden amontonando metáforas viejas y nuevas, y a veces logran conseguir lo que se proponen, es decir, sugerir lo que no pueden claramente señalar.

Otro procedimiento de humorismo más relacionado con la ironía clasica es elogiar desmesuradamente algo que es francamente necio y ramplón.

Supongamos que un orador diga con entusiasmo que la unión es la fuerza u otro tópico vulgar semejante. El escritor que actúa como humorista medio satírico podrá hacer un elogio exagerado de la vulgaridad dicha y dar

una nota de humor un tanto mecánica. Generalmente esta clase de humor la emplean los escritores políticos para zaherir y rebajar a algún personaje; también es frecuente el procedimiento contrario, hablar con desdén fingido de lo bueno para que se destaque mejor y se vean las condiciones que tiene.

Estos dos procedimientos muy exagerados, y que pertenecen al dominio de la sátira, pueden estar dentro del campo del humorismo siendo más ténues y siendo principalmente cambios de tono. El emplear un tono nuevo en un asunto viejo es una originalidad. Poe ha hecho así cosas extraordinarias en lo maravilloso y Breet-Harte cuentos muy bonitos dentro de lo real.

Yo creo que gran parte de la originalidad del Greco fué esta: el cambio de tono. El Greco pintó de una manera realista los asuntos místicos. Quizá en él no había nada de creyente. Es muy posible que no fuera un espíritu religioso y que las cuestiones de fe le tuvieran sin cuidado.

II

EL CONTRASTE

El humorismo puede ser amanerado, de receta, y entonces es cuando menos efecto hace, porque es una simulación y la simulación a la larga se nota. Una de las necesidades del humorismo es la intimidad y la gracia. Un humorismo que no tiene cierto pudor, se convierte en una nota cómica y vulgar.

El humorismo constante llega a cansar, da la impresión de inhumanidad y de viva la bagatela. No sin razón escriben los grandes hombres disertaciones sobre las narices largas. Esta frase de Sterne, que cita Juan Pablo como una frase selecta de humorismo, a mí me parece una bufonada que no tiene más que gesto.

El humorista quiere tener billete de libre circulación entre el cielo y el infierno, entre el Ecuador y el Polo, quiere ver todos los climas y respirar todos los ambientes, quiere embriagarse con todos los vinos y licores conocidos.

El humorista, como un mono, salta de un objeto a otro, y en su obra, museo de todas las cosas, pondrá las tibias de un santo sobre el seno de una Venus pagana.

Si no hubiera este juego de luces y de sombras del contraste, no habría arte patético. El mismo Beethoven, dentro de su tristeza profunda, tiene que poner iniciaciones de alegría; de pronto, un pájaro va a levantar su vuelo, va a salir el sol, luego vuelve la negrura de la noche a obscurecerlo todo y se pierde uno entre las sombras.

Dickens ha manejado muy bien muchas formas de contraste. El contraste de la sensibilidad exquisita con el embotamiento y la barbarie, es frecuentísimo en sus libros. A veces ha exagerado las dos notas.

También el autor de *David Copperfield* ha encontrado con mucho acierto el automatismo de un oficio frente a un dolor profundo, lo

que produce un comienzo de risa que queda paralizada, helada, ante la tristeza.

Un ejemplo de Dickens: Jonás Chuzzlewit ha envenenado a su padre, y para despistar a sus parientes y dar una impresión de dolor filial ha encargado a un empresario de pompas fúnebres míster Mould, un entierro suntuoso. La ceremonia va a ser solemne, todos los del cortejo son indiferentes excepto un pobre viejo empleado, Chuffey, que tenía un gran cariño por el padre de Jonás.

El empresario Mould y su empleado, Tacker, velan por que las cosas estén en su punto, pero Chuffey se conduce de una manera incongruente; se limpia las lágrimas con el revés de las manos, gime y hace una porción de inconveniencias que Mould y Tacker contemplan con desagrado, mirando en el viejo oficinista un perturbador que les estropea los efectos fúnebres, hasta que Tacker indignado le dice a Chuffey con sequedad:

—Usted no es bueno más que para los entierros de a pie.

El contraste violento es una condición de todas las artes románticas; el contraste de los humoristas tiene un matiz distinto al de los ro-

manticos. El de éstos es en bloque. Víctor Hugo reconocía que la creación de sus figuras era mecánica: Triboulet muy bueno y noble con un cuerpo deforme y una posición vil; Lucrecia Borgia muy bella en una posición preeminente y con un alma infame. El contraste en los humorista es más complicado y más filosófico.

III

EL HUMOR Y LA MÚSICA

Nuestro amigo Hans se ha sentado en el piano de cola del hotel de Humourpoint y ha comenzado a tocar Beethowen, Mozart y Schumann.

Estaba con el Carnaval de este autor cuando yo le he preguntado al doctor Werden:

—¿Hay humorismo en la música?

—Lo que podría usted preguntarme—ha contestado él—es si hay música sin humorismo. Dionisismo, dinamismo, humorismo, música, todo igual.

Por mucho que yo admire al doctor Werden, no veo esto claro.

Parece que fuera de las artes inspiradas por la lógica, es decir, fuera de un arte que

mueva conceptos, no puede haber humorismo. Sin embargo, se dede reconocer que hay cierta impresión de humorismo en la música. Hay páginas de Mozart y de Schumann que parecen de humor y de ironía. La explicación del por qué puede haber humorismo en la música no la veo clara. Yo me figuro que estas impresiones no dependen de la música misma, sino de relaciones que tiene la música con la literatura y la poesía. Para el filarmónico puro, la música parece que no da más que una impresión sensorial unida a una sensación de construcción. Verdad es que en general los filarmónicos son los menos inteligentes de todos los aficionados a las artes y no se puede hacer mucho caso de ellos.

Muchos melómanos rechazan la idea de encontrar nostalgias, placer, dolor, alegría en la música. Esta opinión no me convence del todo. Para mí no cabe duda que hay ritmos que sugieren estados de alegría, de tristeza, de nostalgia y de humorismo.

Hay psicólogos que hablan de la música como un arte que pinta o que describe las pasiones. Las palabras pintar o describir están aquí sacadas de su campo natural, que es el

visual, y llevadas al musical de una manera arbitraria.

Decir que la música pinta o describe las pasiones es hablar de una manera confusa y obscura.

Yo no veo que la música *pinte* las pasiones, mas se podría decir que las mueve, que las excita. El intelectualismo de la música me parece una de tantas frases sin sentido que se repiten hoy.

IV

EL HUMOR Y LAS ARTES

Y en la pintura hay humor?—ha preguntado Illumbe.

—Sí. Claro que sí—ha dicho Paco Luna—. A todas las formas literarias se les encontraría su paralelismo en las artes gráficas. El humorismo del Arcipreste de Hita o de Rabelais tendría su representación en la pintura del Bosco, de Brueghel o de Patinir; al humorismo de Cervantes habría que buscarle su semejante en el Greco y el más parecido al de Shakespeare sería el de Goya.

El doctor Werden ha aprovechado la cuestión para presentarnos en cinematógrafo los cuadros de los más famosos pintores que pueden tener alguna relación con el humorismo.

Hemos visto reproducciones del Bosco, escenas fantásticas, irónicas, casas con aire de persona, demonios cómicos que vagan por un campo lleno de monstruos; luego hemos contemplado a Durero, el genio germánico, la imaginación creadora y constructora, el castor filosófico del arte; más tarde ha aparecido Brueghel con su «Triunfo de la Muerte» poblado de esqueletos que cantan, bailan, se matan y tocan la viola de manubrio, hemos presenciado fiestas aldeanas con gaiteros, juegos de niños y la disputa del Carnaval y de la Cuaresma.

Al aparecer «Las Tentaciones de San Antonio», de Patinir, hemos pedido a Werden que nos dejara contemplar con detención el cuadro. ¡Qué paisaje más admirable! ¡Qué río! ¡Qué campo! ¡Qué montes! ¡Qué castillos! ¡Qué lago encantado donde se bañan unas mujeres a la sombra de unos árboles!

—Para nosotros las tentaciones no son tan agradables—ha dicho Savage el misántropo.

—Y no sabemos si debemos alegrarnos o entristecernos con ello—le he dicho yo.

Después de Patinir nos hemos sobrecogido con los santos demacrados del Greco y

hemos contemplado las escenas populares un poco mediocres de Teniers.

Como una obra francamente humorista nos ha presentado Werden las varias series de Hogarth: «La Carrera de la Cortesana», el «Matrimonio a la Moda», etc. A un meridional acostumbrado a los colores vivos no le puede hacer gracia este pintor. Es un predicador feroz y sombrío, es un juez severo de una crueldad y de una saña terrible. Es pesado sin amabilidad, sin ligereza, torpe en su oficio.

Luego de esta obra plúmbea, Werden nos ha mostrado a Goya y hemos sonreído ante su gracia y su alegría, ante sus fantasmas, sus brujas, sus frases sin sentido y sus chuscadas.

—¡Qué magnífico ejemplar de la petulancia ibérica!—ha dicho Savage.

Illumbe se incomoda.

—¿Qué es eso de petulancia ibérica?—pregunta.

Savage ha asegurado que la frase es de Stendhal y que no la decía como reproche.

Este hombre de la Crania Vascónica es muy susceptible.

Después de la exhibición de obras pictóri-

cas hemos discutido acerca de la posibilidad de que haya humorismo en la escultura.

Indicábamos algunos que nos parecía un arte poco propicio para el humor; pero el doctor Schadenfrende ha dicho:

—¿Y la gárgola gótica no es humorista?

—Yo la consideraría más bien dentro del arte decorativo — ha replicado el doctor Werden.

—Entonces hay que reconocer el humorismo en la arquitectura—he interrumpido yo.

—Ciertamente, ¿por qué no? En el goticismo, en el barroquismo hay un sabor humorista. Aun dentro de la arquitectura moderna el doctor Lipps ha señalado cómo una casa en una calle o en una plaza en relación con otras puede tener un aspecto divertido y grotesco y los arquitectos modernos han hecho indudablemente casas joviales.

Luego Werden nos ha mostrado reproducciones de las obras de los caricaturistas más célebres.

La exhibición nos ha cansado pronto. La caricatura es un arte que aburre tomado a grandes dosis. Realmente no hay obras maestras de caricatura. Goya no es un caricaturista.

Hemos visto estampas terribles de Hogarth como la calle de la «Cerveza» y la del «Aguardiente» en que el pintor inglés se muestra implacable; después las caricaturas rencorosas de Gilrray y las típicas de Jorge Cruikshank, la colección de Roberto Macaire de Daumier que cuando tiene gracia la tiene en la leyenda y las láminas de Gavarni amaneradas y antipáticas.

Después hemos visto la balumba de las caricaturas modernas y hemos lamentado que no desaparezcan el novecientos noventa y nueve por mil para que se puedan ver con descanso y con gusto las que queden.

V

EL HUMOR, LA CIENCIA Y LA HISTORIA

Otro punto curioso que se ha tocado en nuestras conferencias es si hay humorismo en la ciencia.

Indudablemente, la ciencia ya constituída no tiene carácter humorístico, pero en sus ensayos sí los tiene.

El humor puede ser pre-científico más que post-científico, estará más en la vanguardia que en la retaguardia de la ciencia.

El hombre de investigación, de la avanzada es con frecuencia humorista.

Hay sabios no ya sólo biólogos y psicólogos, sino matemáticos como H. Poincaré que tienen sus salidas de humor. Así como Renán en su libro *El Porvenir de la Ciencia* le da a

ésta un aire patético y melodramático, Poincaré y los pragmatistas le quieren dar un aire más jovial.

La historia se presta también al humorismo. No hay gran diferencia entre la historia y la novela, y así como un Chateaubriand o un Flaubert han podido convertir la novela en una obra seria de construcción y de técnica, Carlyle ha podido hacer de la historia una novela fantástica y caprichosa.

Todos los destructores de leyendas tienen queriendo o sin querer algo de humoristas, lo tiene Bayle en su Diccionario, lo tiene Feijoó en su Teatro Crítico, y lo tiene don Secondo Lancelloti en su libro *Farfalloni degli antichi historici* traducido al francés con el título *Les impostures de l'histoire.*

No se puede dudar que en la historia puede haber humorismo, la asociación de ciertas ideas es el que lo produce.

Hay varias clases de historiadores y de historia. Hay las concepciones extensas de la historia, que son las que les encanta a los profesores y a los especialistas, y hay la historia particular del no profesional que se siente historiador por afición. Las grandes causas, la

Providencia, el Progreso, la concepción materialista de la historia son los motores que arrastran los pesados armatostes históricos de fabricación universitaria.

La historia universal es el campo de las maniobras de estas tendencias teleológicas. El derecho es para esta gente el *sancta santorum* de su ciencia. Todos los hombres tenemos los mismos derechos. Muy bien; pero, por si acaso, vale más ser inglés o yanqui que no bosquimano o mandingo. ¿Por qué el derecho será el amado redil de todos los animales de ganado universitario?

Para los magíster de derecho, la sociedad es un organismo verdadero, y ellos, con su ciencia, ayudados por los socialistas prudentes, van llevando a este organismo social a su devenir. El mundo así se convertirá en un rebaño o en una cátedra de universidad.

Para estos historiadores sociólogos y jurisconsultos, el detalle es cosa que no vale, no tiene importancia. La cuestión es hacer síntesis, divisiones y subdivisiones y poner nombres.

Esta clase de historiadores pueden ser ridículos, pero no pueden ser humoristas.

Hay otra historia que quiere ser integral, en la que se mezclan la cultura, la economía, la religión, el arte, la literatura, las ciencias, las costumbres. Esto suele ser un bazar con un aire industrial bastante desagradable.

Por último, hay la historia de hechos particulares, escrita por el no profesional, y aquí suele aparecer el humor, los contrastes, las causas pequeñas, sirviendo de motivo a hechos transcendentales.

Herodoto es el primero en atribuir acontecimientos importantes a causas de un carácter baladí; Polibio y luego los escépticos le siguen. El criterio de estos historiadores es completamente contrario al de la *Biblia*. Para el historiador bíblico todo es castigo o todo es premio, para los escépticos, todo es casualidad. La nariz de Cleopatra, la vejiga de Felipe II, el cálculo en el uréter de Cromwell, la fístula de Luis XIV, la próstata enferma de Napoleón, todo eso, unido a mil incidencias casuales, influye en la marcha del mundo. Hay que reconocer que, por más que los partidarios de las grandes causas como motores únicos, los sintéticos, los rabadanes de oficio quieran dar como cantidades sin valor los pequeños he-

chos, éstos han existido, existen y existirán como causas ocasionales.

La introducción de elementos obscuros, personales, caprichosos y la de la casualidad basta ya para darle a la historia un carácter de humor.

VI

EL HUMOR Y LOS POLÍTICOS

En la política no se ha dado con frecuencia el humorismo, cosa natural, porque la política tiene siempre mucho de comedia y los grandes politicos son grandes comediantes.

El comediante no puede sentirse humorista sin negarse a sí mismo; ni Napoleón, ni Robespierre, ni Talleyrand, ni Disraeli fueron humoristas; los unos fueron brutales, los otros cínicos, todos comediantes. Bismarck tuvo algunos rasgos de humor un poco bárbaro, como cuando dijo en 1878, al suscitarse una de tantas veces la cuestión de Oriente, la misma que se debate ahora y al saber que Inglaterra se agitaba, esta frase: «Yo no he visto nunca que un pez haga la guerra a un caba-

llo.» Si hubiera vivido hasta ahora, hubiese visto que el pez ha podido hacer la guerra al caballo con procedimientos de caballo, y el caballo ha hecho la guerra al pez con procedimientos de pez. Y al último, el pez auténtico, Inglaterra, ha vencido, porque, a la larga, el mar tiene más recursos que la tierra.

En general, en la política de cada país son casi siempre los extranjeros o semi-extranjeros los que dan la nota de la originalidad y del humor. En el ambiente feroz de la Revolución Francesa los extranjeros son los que cultivan el humorismo y la extravagancia, que lleva a veces un fermento de porvenir mayor que la sensatez.

Anacarsis Cloots, *el orador del género humano*, cuando se presenta a la Asamblea Constituyente, con sus treinta y seis extranjeros, entre los cuales está don Pablo Olavide, como representantes de los pueblos oprimidos, hace un acto de humorismo genial.

Guzmán, grande de España, abdicando de su grandeza para ser el ciudadano Guzmán de la Sección de las Picas, y Marchena, abate católico, inventando en la cárcel de la Conserjería una religión nueva, son también humoristas.

En el terreno de la furia lo más pintoresco y lo más humorístico de la Revolución lo hacen dos semi-extranjeros. El uno el viejo convencional Ruhl, alsaciano y luterano, es decir, más alemán que francés, que coge la Sagrada Ampolla de la catedral de Reims, con la que se ungían los reyes de Francia, y la estrella contra el suelo, como si se tratara de un cacharro cualquiera; el otro, el vasco Dartigoyte, especie de fauno brutal que en su entusiasmo por predicar el libertinaje, después de una arenga frenética, se pone desnudo ante el público.

En los demás países sucede casi siempre lo mismo. Es el extranjero o el semi-extranjero más desarraigado el que da las notas de humor, del alto como del bajo.

De los militares y políticos del siglo XIX en nuestro país, los más humoristas fueron el conde de España y Narváez. España era un loco impulsivo con golpes de gracia. A su hija la solía tener haciendo centinela con una escoba en el balcón, cuando hacía algo mal, metía el caballo en las habitaciones al entrar en las aldeas enemigas y le daba de comer cebada sobre una mesa y para denigrar a la

gente de Vich, porque los consideraba traidores, entró en el pueblo con los tambores, que tocaban las habas verdes en vez de una marcha seria.

Narváez tuvo también arranques de exasperación y humor bastante graciosos.

VII

ANTI-SOCIAL, ANTI-CIENTÍFICO, ANTI-ARTÍSTICO

El humorismo sin una fe y sin un método no lleva a las rigideces dogmáticas de las demás teorías literarias. Con relación a la moral, el humorismo tiene un fondo de tolerancia. El hombre para él no es completamente bueno, ni es completamente malo, en todo personaje perverso hay una pequeña partícula de bondad, y en todo hombre bueno hay alguna pequeña mancha, si no de maldad, al menos de extravagancia.

La locura rige los destinos humanos. El absurdo y la tontería no son individuales, sino universales. Con una tesis por el estilo para el humorista no habrá tipos completamente odiosos que no tengan desde cierto punto de

vista una justificación. Shakespeare es el que comienza primero a construir sus tipos con dos pastas, antes que él los fabricantes de muñecos literarios los hacen sólo con una pasta con la blanca o con la negra, después de Shakespeare, se mezclan las dos en la fabricación. Los humoristas le siguen. Así sus tipos no son completamente odiosos, ni tampoco completamente perfectos.

Dickens, a pesar de su posición sentimental y popular, hace lo mismo, y aunque a veces quiere dar una odiosidad íntegra a un tipo de un hipócrita lo construye tan divertido que se olvida la odiosidad.

Otro es el procedimiento de los lógicos y de los retóricos. Estos son como maniqueos que creen que a un lado está todo el mal, al otro todo el bien, a un lado toda la sombra, al otro toda la luz y que no se mezclan jamás.

Un arte así puede ser un arte popular que se lleve al teatro, porque el pueblo es de concepciones míseras y rutinarias. El arte dramático francés, exceptuando el de Moliere, es de esta clase; el teatro contemporáneo desde Dumas a acá es vengativo y colérico, para ponerse a tono con la multitud.

El humorismo es individualista y no puede pasar nunca al teatro, no es amigo de la justicia aparatosa que le gusta a la plebe rica o a la plebe pobre. Es demasiado heterogéneo y complejo para ser justiciero. La justicia es una concepción plebeya e ingenua.

El humorismo es anti-social porque encuentra que el problema primero del hombre es el problema individual y que teniendo toda la importancia que se quiera las relaciones con la sociedad, lo primero es el individuo. En esto el humorismo tiene una raíz religioso-mística, no porque se ocupe de otra posible vida, sino porque encuentra secundario el socialismo, la política y la moral al lado de la vida del yo. El humorismo es pariente del anarquismo.

Es también anti-social el humorismo porque siendo individualista no acepta las categorías de la sociedad y de reconocer categorías, reconocería otras inventadas por él.

El humorismo como todo sistema de moral, aunque semi-inconsciente y sin reglas intenta sustituir unos vínculos sociales con otros.

Hay un fondo de inmoralidad en el humorismo porque tiene el amor por el momento y

una despreocupación por lo que viene después.

Vivamos este minuto, regocigémonos ahora, luego ya veremos qué pasa—se dice el humorista.

Es una forma esta de dominar pasajeramente el tiempo no pensando en él. En este momento la cinta cinematográfica de la vida nos da una impresión alegre, pues supongamos que no acabará, ahora nos da una impresión triste, pues lloremos.

Con este sistema, el humorista no produce más que cuadros, escenas, y no puede pasar de ahí. Lo que se llama el gran arte, que puede muy bien no ser más que el arte retórico, no cabe en este sistema impresionista.

El humorismo da verdad, brillo, movilidad a la representación de la vida, es cambiante como un día de primavera, pero no es consecuente, porque más que en la línea completa de la vida se fija en cada momento de ella.

Las actitudes clásicas le parecen estudiadas y hasta ridículas. ¿Cómo hacer con un sistema impresionista de pintura una gran alegoría decorativa para un muro? Es imposible. Cada

teoría artística inventa su técnica. El humorismo no puede dar líneas grandes; su arte es para una vida como la vida actual, rápida, complicada. Tampoco el arquitecto moderno puede levantar Coliseos ni termas de Caracalla y se tiene que contentar con hacer fantasías en un pequeño espacio.

El punto de partida del humorismo para formar sus categorías es el sentimiento. Así para Dickens los héroes centrales de sus libros no son nunca lores ni ladys, sino muchachos pobres, marineros, cocheros. Éstos ocupan en su mundo el primer lugar.

La política no tiene tampoco simpatía a los ojos de los humoristas. Un humorista a lo Dickens no aceptará la posibilidad de la emancipación de los trabajadores por un sistema político o social. Estos sistemas basados en el razonamiento y en la lógica le parecerán fríos, orgullosos y sin efusión cordial.

Tampoco la ciencia y el laboratorio les merecerá simpatía. Para un Tolstoy como para el mismo Dickens, ni los políticos ni los sabios pueden hacer mejorar el mundo. Ellos consideran que sólo el sentimentalismo, las lágrimas son eficaces. Así son muchos anti-cientí-

ficos, anti-viviseccionistas. La ciencia es orgullosa y mala

> «De cette Science assasin de l'oraison
> El du Chant et de l'Art...»

dice el pobre Verlaine, en cuyo cerebro vaporoso la ciencia debía parecer demasiado seca y complicada.

Al escritor no le gusta poner la ciencia en el lugar preeminente, como no le gusta al cura. Es quitarse el sacerdocio para entregárselo a otro. Intelectuales y sentimentales no se entienden bien en el terreno de las ideas. Artistas y sabios se desprecian mutuamente.

Platón, a pesar de ser tan poeta como filósofo, no quería poetas en su República. Es que actuaba entonces de filósofo; si hubiera actuado sólo de poeta es posible que hubiese renegado de los filósofos.

Realmente la Ciencia no tiene adeptos. El hombre se agarra demasiado a su personalidad y a su yo; para entusiasmarse con una cosa fría como la Ciencia. Si el hombre no tiene gran fuerza filosófica, es creyente; si la tiene, se refugia en la poesía, en la literatura. Respecto a las masas, odian toda superioridad

y se entusiasman con más ardor de un carrerista, un torero, o un cantante, que de un poeta, un filósofo o un sabio. Sobre todo de un filósofo o de un sabio, no se entusiasmara la multitud nunca. A pesar de la poca efusión que tiene la sociedad por los científicos, éstos trabajan cada vez más y la Ciencia va avanzando con una fuerza vertiginosa. La razón de este fervor no se debe sólo a los resultados prácticos, sino al afán de saber. La Ciencia parece una conciencia superior de la humanidad que sabe su fin. Sin embargo, cuando nos acercamos a ella, vemos que está tan ignorante de los fines últimos como todas las demás instituciones humanas. Si la Ciencia avanza en una progresión aritmética, el misterio crece en progresión geométrica. Más conocimiento, más misterios.

La incógnita de la vida humana no se resuelve nunca; pero el hombre de ciencia, aunque sepa esto, marcha siempre adelante. Es el héroe de la tragedia moderna.

VIII

EL HUMORISMO MACABRO

Naturalmente, el humorismo no se ha podido parar con respeto ante la muerte, por el contrario, ha encontrado en ella una serie de motivos de bufonadas y de risa.

La idea de hacer danzantes a los pobres Macabeos ha dado origen a la danza macabra. El buen Macabeo, levantando su pierna esquelética en el aire, es un motivo de risa. Un esqueleto es siempre algo grotesco, y a veces también un muerto reciente.

De aquí que Shakespeare hiciera tan ergotistas y tan cómicos a los sepultureros de *Hamlet*. Indudablemente es un oficio que por contraste inclina a la jovialidad y a la filosofía. La muerte siempre tiene su atracción. An-

tes, cuando era pública la Morgue de París, los novios que pasaban por allí decían: «Vamos a ver a los Macabeos», y entraban en el depósito de cadáveres.

En Madrid, cuando mataron a Canalejas, vi a un señor muy indignado porque un vendedor de periódicos decía a otro: «¿Eh tú *ninchi*, han sacado el *fiambre*? y la gente se reía. Es posible que este señor estuviera en espectación de destino.

El crimen ha dado origen también al humor, todas las germanías y las jergas de los bandidos tienen un carácter marcadamente humorista.

En literatura hay la obra muy conocida de Tomás de Quincey *El asesinato considerado como una de las bellas artes*, que tiene indudablemente gracia. En la realidad, el crimen va unido muchas veces al humor.

El asesino Lacenaire le decía al juez que le quería hacer confesar que había cometido una falsificación.

—Me hace usted el efecto, señor juez, de un cirujano que teniendo una pierna que cortar, se entretuviera primero en extirpar los callos de los pies.

Otro criminal le replicaba al juez que le reprochaba que después de haber matado a un hombre le había descuartizado para hacerle desaparecer.

—¿Pues qué quería usted que hubiera hecho con él, señor juez? ¿Que me lo hubiera comido?

Cuando Pranzini, un asesino italiano, preso en París, estaba para ser ejecutado, un guardián de la cárcel escribió con lápiz en la pared de su celda:

—Mi pobre Pranzini, ya no comerás más *macarroni*—; y cuando lo ejecutaron, un jefe de la policía secreta mandó sacar al cadáver un gran trozo de piel, del pecho y de la espalda, lo hizo curtir y hacer unas cuantas petacas y tarjeteros para regalar a los amigos.

Un estudiante de medicina de París, llamado Lebiez, que en compañía de otro joven asesinó a una vieja para robarla, el mismo día del crimen dió una conferencia sobre la lucha por la vida en una sala de la calle de Arras y, tras de la conferencia marchó a un café del Barrio Latino, donde llamó la atención por la alegría y por sus chistes macabros. Un amigo de Estevanez, ex oficial carlista, era contertulio de este Lebiez.

Ha habido muchos escritores que han cultivado el humorismo macabro. Poe en su *Peste Roja*, y en su barrica del Amontillado, Quincey con sus asesinos, Baudelaire con sus carroñas y sus gusanos, Julio Laforgue en sus poesías a los hipertróficos cardíacos.

Hace veinte años se cantaba en París *Les Croquemorts*, e Ivette Guilbert, una cupletista entonces de mucha fama, recitaba una canción de los últimos momentos de un reo a quien van a guillotinar.

Estas cosas entonces se llamaban *fin de siecle*, con una tontería y una petulancia grandes, porque los siglos no son más corrompidos al final que al principio.

Entre los anarquistas de acción, que son tipos intermedios de escritores y de criminales, se dan muchos casos de humorismo.

Ravachol, el saltatumbas, era un bruto humorista, también lo era otro anarquista, Pini, una rata sabia que hacía limosnas con el producto de sus estafas.

Cuando estalló la bomba del Liceo de Barcelona parece que los sesos de algún muerto fueron a parar hasta la araña del techo. Un anarquista satírico al contarme esto decía con sorna:

—No había más que aquellos sesos en todo el teatro.

La extravagancia de los anarquistas da muchas notas pintorescas.

Un anarquista español que vivía en París, amigo de don Nicolás Estevanez y mío, nos decía una vez en el café de Flora del boulevard Saint Germain:

—Yo soy más anarquista que Dios. A mí me van a venir a hablar de preeminencias esos aristócratas. ¡A mí, que desciendo de Iñigo Arista!

En un mitin ácrata de Barcelona, una ciudadana gritaba: «Los hombres ya no son hombres, son eunucos», y al decir esto mostraba un vientre abultado porque estaba embarazada de ocho meses.

Entre los vagabundos se dan también casos de humorismo. Un español muerto de hambre en París, que no tenía ni ropa para salir a la calle, se le ocurrió saltar de la cama y poner con tiza en la puerta del cuarto miserable del hotel: «Entrada, un franco». Un vecino curioso, un buen francés, empujó la puerta, entró, preguntó al español metido en la cama en su chiribitil qué había allí que ver, y cuan-

do le dijo que todo el espectáculo se reducía a verle a él muerto de hambre, el francés pagó la peseta de la entrada y se marchó tan contento.

Casos así de miseria resignada y a veces alegre hay muchos, como de extravagancia macabra.

Una muchacha que andaba por los cafés de Madrid hace tiempo, y que se envenenó con fósforos, guardaba, según decía, la calavera de un niño que había tenido en la mesilla de noche y no se acostaba sin besarla.

Carlos Luis de Gálvez cuenta a todo el que le quiere oir cómo llevó a enterrar a un hijo suyo muerto, metido en una caja de pasas, y las cosas que le ocurrieron.

En Madrid había hace tiempo un sablista que tenía muchas mujeres y muchos hijos y cuando se le moría alguno, lo cogía debajo de la capa y al primer conocido le decía: «Mire usted lo que me pasa. Se me ha muerto el hijo, no tengo para enterrarlo», y enseñaba el chiquillo muerto.

Manuel Sawa, bohemio que anduvo mucho por Madrid hasta que se murió en un rincón, tenía el gusto de lo macabro.

Cuando se murió la reina Victoria, estábamos tres o cuatro amigos en el Circo de Parish y acercándose a nosotros Sawa gritó medio tartamudeando como él hablaba:

—Parece... que ese besugo podrido de la reina Victoria... no ha concluído todavía... de agusanarse.

Sawa hablaba mucho de Teobaldo Nieva, el autor de la *Química de la cuestión social*, un libro absurdo y ridículo. Este Nieva, según me dijo don Nicolás Estevanez, se jactaba de haber puesto una vez unos cirios con dinamita en la iglesia de San Luis de Madrid, cirios que estallaron y mataron muchas personas.

Sawa hablaba de Nieva, y decía:

—Ese es un verdadero anarquista. Cuando tiene dinero le invita a uno a comer a su casa y después le dice: «Ahora si quieres, puedes acostarte con mi mujer.»

Otros anarquistas y criminales pintorescos han andado por ahí barajando el crimen con la broma, el robo con la jovialidad, y la acracia con la macabrería.

IX

LA BRÚJULA DEL HUMORISTA

Cada escritor, sobre todo cuando no es un retórico consumado, tiene su brújula en su instinto, en su sentimiento. El escritor retórico navega en un mar conocido y emplea sus viejos planos.

El humorista se basa en el instinto. Cierto que este instinto, este sentimiento le lleva en ocasiones a perderse en las rutas sabidas; pero, en cambio, le impulsa alguna vez que otra a acertar y a hacer descubrimientos.

El escritor retórico en tierra firme va con la gente, ésta le sigue y le oye; si se extravía, se extravía en unión de muchos, y él mismo no nota que se ha extraviado. Sólo cuando pasa el tiempo y se encuentra solo ve que ha errado el camino.

El humorista en tierra firme marcha por los caminos de través, buscando los claros del bosque y los sitios de sombra donde no hay gente.

En el mar, el que no posee más que su brújula tiene que tener mucha fe y una cohesión espiritual grande para lanzarse al acaso. Al mismo tiempo, necesita ser veraz, porque el primer paso en el camino de la mentira y de la convención le ha de ser tan peligroso, que difícilmente se salvará. El humorista puede encontrar una fe más fuerte y agarrarse a ella; lo que no puede fácilmente es utilizar su brújula de humorista en alcanzar un objeto práctico.

La confianza del humorista se advierte en Sterne. Sterne es el cómico que, en medio de un papel lacrimoso y sensible, dice de pronto: «Bueno, señores; ahora voy a fumar un cigarrillo y a charlar con ustedes de esta comedia un poco tonta que estoy representando.» Hay que reconocer que para esto se necesita cierta audacia y lo que la gente llamaría tupé.

La brújula del humorista no le impide la mayoría de las veces un mal final.

Goethe, que era adversario del humorismo, decía en una carta a Zelter:

«Nadie no quiere comprender que el fin supremo y único de la Naturaleza y del arte es crear la forma y en la forma lo particular, a fin de que cada creación llegue a sér y quede convertida en un sér que se distinga de los demás. No es difícil dejar la brida sobre el cuello, según la inspiración de su humor, de su comodidad y de su capricho; sale siempre alguna cosa, como de la semilla de Vulcano, esparcida a la casualidad, salió un monstruo. Lo que hay de nefasto en esta concepción artística es que el humor que no lleva método, ni fe en sí, degenera, pronto o tarde, en melancolía y en mal humor.»

El que sea fácil o difícil ser humorista, no nos importa, es tan difícil dejar la rienda suelta sobre el cuello del caballo, como recoger las bridas.

El escritor no retórico en cada libro nuevo se encuentra perplejo, no sabe cómo ni por dónde empezar, no sabe si tiene talento o es un tonto, no tiene direcciones fijas, pero empieza y sigue adelante; confía en su brújula, que unas veces le dirige bien y otras le lleva por precipicios y barrancos.

Hay un médico de una célebre comedia,

que cree que vale más morirse siguiendo los preceptos de Hipócrates que salvarse sin seguirlos; otros pensamos que casi vale más errar andando solo por selvas laberínticas que acertar yendo mal acompañado.

De esta clase son los humoristas, los bárbaros, los cazadores del humorismo, los francotiradores de la anarquía y del ideal.

Respecto al final triste de los humoristas de que habla Goethe, es muy posible que sea cierto, porque el humorista es casi siempre un hombre perdido en senderos extraviados y tortuosos; además, es un sentimental, y en un mundo en donde lógicamente todo toma caracteres de fijeza y de dureza tener un espíritu infantil es, sin duda, peligroso.

X

RETORNO

El doctor Illumbe y yo hemos vuelto de Inglaterra a España—cuenta Guezurtegui—y hemos estado a punto de que un submarino alemán nos echara a pique. Desembarcamos en Bilbao. El doctor Illumbe me invita a pasar unos días con él en Pamplona. Quiere leerme algunos capítulos de su libro *Crania Vascónica.*

—Pamplona ya no está como antes—me ha dicho—. Puede usted venir.

—Iré con usted—le he dicho—, luego ya veré si me quedo más tiempo o no.

Hemos llegado a Pamplona y nos hemos alojado en una fonda de la plaza, he comido y he ido al claustro de la catedral a pasear y a hacer la digestión.

Había en el jardín un profundo silencio interrumpido por el piar de los pájaros. En el patio, el guardián, con un paquete de llaves en una mano, escogía no sé qué clase de hierbas con cuidado.

Ha empezado a sonar una campana, ha salido el guardián del patio, ha cerrado la puerta de hierro y ha comenzado a ir de aquí a allá abriendo y cerrando puertas, haciendo un ruido terrible al descorrer los cerrojos.

Han pasado canónigos gordos, rojos, inyectados, con su muceta morada. Algunos fumando, todos con una mirada dominadora. Me miraban como diciendo: «¿Quién es este extranjero?» Han comenzado las vísperas.

Ese canto de las vísperas seguido del rumor del órgano tiene grandeza indudablemente, pero a mí no me produce sensación íntima.

No tengo en la memoria recuerdo ninguno que me inspire respeto o simpatía por estas ceremonias. Creo que para mí esto es tan extraño como lo sería una fiesta budista.

No sé cómo he podido expulsar toda la clericalina heredada de los antepasados.

En mi familia hay gran entusiasmo por el

Santo Cristo de Lezo, pero yo perdí la fe en ese Cristo hace mucho tiempo.

Fué cuando estudiaba en el Instituto. Mi abuela me había dicho: Si sales bien iremos al Santo Cristo de Lezo y te compraré una balandra grande. Yo salí mal pero ávido de balandra dije que había salido bien y fuí a besar una lámina de plata que tiene el Cristo en los riñones, en prueba de agradecimiento. Desde entonces comencé a dudar.

He dado unas cuantas vueltas al magnífico claustro de la catedral, fumando un cigarro.

He saludado a los caballeros venerables que duermen su sueño de obscuridad y de piedra y a los vencejos y golondrinas que viven su vida de luz y de aire.

En medio del patio de la catedral he visto que hay un pozo y sobre el arco de hierro del pozo donde cuelga la polea hay una veleta.

¿A qué herrero se le pudo ocurrir esta idea? —me he preguntado—. ¿No comprendió la ironía de poner una veleta en medio de cuatro paredes? Esa veleta roñosa me parece el símbolo de la libertad espiritual que dan las religiones.

Sé libre aquí encerrado—dicen.

Ha venido Illumbe y me ha dicho:

—¿Qué piensa usted hacer?

—Me voy a marchar—le he contestado.

Yo no quiero ser ni por unos días como esa veleta encerrada entre cuatro paredes, sino estar expuesto a todos los vientos.

XI

UN POBRE HOMBRE

He estado unos días en San Sebastián —escribe Guezurtegui a su amigo Videgaín—. Hoy, al salir con intención de pasar un rato en el Casino, me ha venido a saludar un infeliz llamado Iturrigoitia, que me ha contado sus pequeñas miserias.

Su padre era un hombre muy honrado, muy íntegro, que pudo hacer dinero y no lo hizo. No dejó a sus hijos más que un nombre sin mancha (es la frase sacramental), cosa que no se puede equiparar, por mucha buena intención que se tenga, a una cuenta corriente en el Banco de España ni a una finca bien saneada. Iturrigoitia sigue las tradiciones paternales, trabaja y suda, y como la vida está cara,

no puede salir de apuros. Su mujer no tiene criada, los hijos no van a una escuela decente.

Iturrigoitia, como buen donostiarra, no tiene cultura literaria alguna, no le divierte leer ni a Platón ni a Carolina Invernizzio y, como a la mayoría de la gente mediocre, le gusta sólo la música y, naturalmente, para oirla tiene que mezclarse con la gente. Iturrigoitia no es bastante fuerte para vivir sin compararse con los demás. Es un pobre hombre, que lleva debajo de su capa de austeridad una llaga abierta de envidia.

Iturrigoitia y yo hemos pasado por una calle llena de automóviles. Los choferes, con esa insolencia mixta de aprendices y de lacayos, se pavoneaban dentro de sus gabanes blancos y grises elegantísimos.

—¡Cómo está San Sebastián!—me ha dicho Iturrigoitia con entusiasmo.

—Sí, para los ricos debe estar bien; ahora, para vosotros debe andar medianillo.

—De todas maneras, el pueblo gana.

Voy al Casino. Iturrigoitia me acompaña. Al llegar a la puerta, de un automóvil charolado baja un matrimonio joven y un señor canoso.

Iturrigoitia me habla de este señor, que estuvo hace años a las órdenes de su padre. Me dice de él que es un chanchullero, enredador, granuja, que, con procedimientos sucios, en veinte años se ha hecho millonario. El hombre, a quien antes llamaban el Rata, está veraneando en San Sebastián y a nadie se le ocurre recordar su apodo ni sus malas artes.

El dinero suyo se ha desinfectado y ahora es tan aséptico y tan apetecible como si viniera de un pariente de América negrero o de un tío cura.

La hija del Rata se ha casado con un pollo elegante y de familia aristocrática y llama la atención con sus trajes, sus alhajas y su automóvil.

—Ya ve usted—me dice el pobre ganso de Iturrigoitia—, qué contraste entre mi padre y ese hombre.

—Bien; yo voy a entrar aquí—le advierto.

—Yo no—me dice él—, yo oigo la música desde fuera; no me permito el lujo de gastarme una peseta.

Abandono a Iturrigoitia, entro en la terraza del Casino y me siento cerca de unos conocidos.

He hablado de este pesado de Iturrigoitia y de la eterna y aburrida cantinela de la honradez de su padre y de la suya propia.

Un señor muy donostiarra—nacido en Valladolid o Zamora—un poco rastacuero y trepador, me dice con cierto énfasis:

—Sí, Iturrigoitia era un hombre muy honrado, muy probo. El hijo también es persona muy trabajadora, muy modesto, que no le gusta salir de su posición.

¿A qué llamará salir de su posición este señor, que creo que ha tenido una casa de huéspedes? Seguramente, este hombre divide a las gentes como la verja de la terraza del Casino; fuera la morralla, dentro lo distinguido.

De pronto, el señor, muy donostiarra y ex hospedero, se ha levantado y ha ido a saludar con entusiasmo al Rata y a sus hijos, que han pasado por la terraza pomposos.

El Rata iba de negro y chaleco blanco; el maridito muy chic, ella, la hija, hecha un brazo de mar.

Cualquiera hubiese dicho que sus antepasados, como los de los personajes de Javier de Montepín y de Ponson du Terrail, habían estado en las Cruzadas.

¡Quién pensaría que su abuelo había sido un minero y su madre una tabernera y su padre había estado a punto de ser licenciado de presidio!

¡Bah! La vida no se entera de esas cosas. Cerca de la hija del Rata, una duquesa auténtica parecía una cocinera.

—¡Qué guapa está!—decían a mi lado.

—Sí, es cierto. ¿Y esta es la hija de ese señor a quien llamaban el Rata?—he preguntado yo.

Me han mirado como diciendo: ¡Qué inoportunidad! ¿A qué viene ese recuerdo?

—La verdad es que es una estupidez el ser honrado—he pensado yo—. Iturrigoitia padre e Iturrigoitia hijo, sois un par de imbéciles. Un buen padre debe estar obligado a ser un poco ladrón, para que sus hijos vivan bien. Lo demás es defraudarlos. Don Francisco Silvela, hombre de cierto espíritu agudo, aunque no precisamente ático ni florentino, había concretado en una frase el ideal de un joven de buena familia y de buenas intenciones; era este: casarse con la hija honrada de un padre ladrón.

XII

LA BALADA DE LOS BUENOS BURGUESES

Tocaba la orquesta algo que los filarmónicos con su fraseología convenida llaman interesante, y mis conocidos se han levantado y se han marchado. Yo he echado un vistazo por la sala de juego, he visto a un político charlatán con cierto aire de hombre no comprendido, a un profesor estúpido hasta el paroxismo y a un ex concejal de Madrid que juega fuerte y no se sabe de qué vive. También he visto a una marquesa fea, vieja y mal vestida que tiene enormes posesiones en Andalucía y a una porción de cocottas que en cualquier otro lado estarían en la segunda reserva y que aquí parece qne siguen en el servicio activo.

Me he metido en el salón de lectura, he

leído en un periódico los preparativos que se hacen para aplastar el bolcheviquismo y he tropezado en la *Ilustración Francesa* con un artículo un tanto estólido de Paul Bourget acerca del gran naturalista alemán Haeckel que acaba de morir. Irritado quizá por ello he cogido un pliego de papel de cartas y he escrito esta balada en prosa, en estilo pasado de moda, estilo de principios del siglo XIX. Me ha resultado un poco larga:

LOS BUENOS BURGUESES

BALADA

«¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Gozad, disfrutad. Que vuestras hijas vayan bellas y elegantes y parezcan descender de los caballeros de las Cruzadas, que vuestras mujeres lleven pieles y joyas, que vuestros hijos se luzcan en el automóvil y en el teatro.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría? Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Gozad; tenéis motivo. Nuestro país es una balsa de aceite. Nuestra Santa Madre Iglesia

tiene días de gloria; las peregrinaciones abundan, los robustos frailes y los amenos jesuítas brotan como la hierba; Su Majestad el Rey muestra su belfo austriaco en las carreras y en las regatas más que en las bibliotecas y laboratorios.

Estáis seguros. Aquí no hay huelguistas, ni sindicalistas, ni hambrientos. Por lo menos no se les ve. Os guarda la policía y la guardia civil, los miqueletes y los celadores. Estáis como un gusano dentro de un queso.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Gozad, amigos del abultado abdomen. Hay que satisfacer vuestras ansias de plebeyos sanos, vuestras ansias de comer, de figurar y de lucir. Ya habéis cumplido el precepto del sabio Guizot de enriqueceros a toda costa. Ahora hay que divertirse. No hay miedo de perder el prestigio ni la respetabilidad. La respetabilidad es tener dinero.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Gozad, porque vosotros cumplís como po-

cos vuestra misión, vosotros ornamentáis la vida de los pueblos de moda, vosotros sois divertidos, insolentes y pintorescos. Cada uno de vosotros es un Caliban bien vestido.

Si en vosotros se nota aún la bajeza y la impulcritud de vuestros antiguos menesteres, en vuestros hijos no; éstos son *gentlemen* completos, y vuestras hijas aplastan con su belleza y con sus galas a esas señoritas de la rancia aristocracia, feas, negras, escuchimizadas y con bigote.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Vosotros no tenéis nada de la proverbial tontería majestuosa de los burgueses de sainete, de los Mr. Jourdain, o de los Mr. Prudhomme o de los Mr. Perrichon, vosotros sois avispados, listos, cínicos. Vosotros sabéis que en nuestro mundo todo se compra y todo se vende y esperáis hacer un buen negocio en el capítulo del placer, de las distinciones o de los honores con poco dinero.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Vuestro trabajo os ha costado la fortuna.

Vosotros, políticos del centro y de la periferia, de la derecha y de la izquierda, habréis tenido que ordeñar la vaca de los grandes empréstitos, de las Compañías, de los monopolios y de la Bolsa. Quizá alguno diga que habéis contribuído a embrutecer al país y no habéis hecho nada para levantarlo. ¡Bah! Palabras.

Vosotros, comerciantes, habréis tenido que maniobrar con los carbones y las harinas, los garbanzos y las piritas, las patatas y el bacalao, los caballos y los cerdos. Habéis tenido que dar grandes sumas para hacer el contrabando. Hoy la morralla no puede vivir; pero vosotros os habéis enriquecido.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Vosotros, los abogados, tenéis cansados los ojos y las manos de manejar el Código como un trabuco, los periodistas os habéis calentado la cabeza exprimiendo y poniendo a contribución la industria y la política, el gran círculo de recreo y el humilde garito, los toreros y los cantantes, la subvención de las em-

presas industriales y lo que se llama, con una retórica pomposa escupiendo en el plato para dar asco a los demás compadres: el fondo de reptiles.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

Vosotros, concejales de gran ciudad y diputados provinciales, habéis tenido que hacer esfuerzos para tragar kilómetros de adoquinado, de alcantarillas, de carreteras, de mobiliario de escuela, de arbolado, y habéis tenido que recurrir hasta a la leche de las amas de cría de la Inclusa, lo menos suculento en cuestión de alimentación. Vuestro apetito habrá dejado sin comer a millares de incluseros escuálidos y con la tripa abultada, que habrán ido al camposanto a dedicarse a la cría del gusano con sus carnes fofas. Habían de vivir mal. Allí nos esperen muchos años.

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

No vendrá, no, porque vosotros sois españoles y con esto está dicho todo, vosotros tenéis la fe que salva y el Santo Cristo de Lim-

pias que mueve los ojos y bailará el tango argentino si le conviene a los curas, vosotros sabréis defender la propiedad que es sagrada y que tanto trabajo y tanto ingenio os ha costado conseguir. Vosotros, y con vosotros los grandes burgueses de París, de Londres y de Nueva York que tienen dinero y bayonetas nos defenderéis de las hordas de Lenin y de los Soviets como de las acometidas de Satanás apagando la fatídica tea de la anarquía y encadenando al diablo, vosotros nos daréis la calma y nos permitiréis decir a voz en grito:

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! ¡Viva el oro que nunca se corrompe! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.»

ENVÍO.

Y tú, obscuro Iturrigoitia, pobre hombre tímido y cobardón que oyes la música del Casino desde fuera de la verja y crees que el que te digan que tu padre era honrado y que tú lo eres es para ti un gran mérito, aprende a ver un poco el mundo; deja tu pestífera modestia salpimentada de envidia y abandona para siempre tus conciertos gratis.

Aprende que el ser honrado por capricho, por sport es una cosa digna porque es un juego, pero que el ser honrado pensando en los demás es una estupidez. Desde mañana, si puedes, defrauda; defrauda un poco, pobre hombre; todos te lo pasaremos si defraudas bien; chanchullea para que tu mujer tenga una criada y salga alguna vez de casa, para que tus hijos vayan a un colegio decente y tú puedas oir la música del Casino desde dentro de la verja, ya que éste es el pequeño ideal de tu pequeño espíritu. Sí, defrauda un poco Iturrigoitia; no sabes tú que cosa más triste, más lamentable es ver a un pobre hombre honrado, consecuente y quejumbroso. Evoluciona, Iturrigoitia, hay que evolucionar. Hay que dar el salto y agarrarse aunque sea con las uñas a la carroza triunfal de los victoriosos. Hay que gritar:

¡Viva el lujo! ¡Viva la alegría! Gozad, gozad, buenos burgueses, todavía no viene el bolcheviquismo.

....

Después de la balada de nuestro autor escrita en un pliego de papel de cartas hay una cuartilla adherida con este comentario, que

suponemos está escrito por Videgaín, aunque no podemos afirmarlo. Dice así:

«¡Bien bien, maestro Guezurtegui! ¡No nos inquietes más con tus pérfidas amenazas! ¡No nos vengas con la canción conocida de la inmoralidad de políticos, comerciantes y periodistas! Todos sabemos que es así, pero todos sabemos que la cosa no tiene remedio.

Alegrémonos, Guezurtegui. Fuera perspectivas catastróficas y revolucionarias. Vete, querido maestro con la hidra de la Revolución a otra parte.

Hace mucho tiempo que el mundo va de cabeza y está enfermo. ¿Cuándo ha ido en sus pies y ha estado sano? Probablemente nunca. Aun así, no morirá, al menos en nuestros días. Déjalo, déjalo que marche febril, borracho, desquiciado, colérico, loco. Ya llegará a algún lado, al cielo o al infierno, al solio o a un montón de fiemo. Ya llegará, no tengas cuidado, puedes dejarlo en paz y puedes dejarnos tranquilos a nosotros los buenos burgueses con nuestras martingalas y nuestras trampas.»

EPÍLOGO

Guezurtegui ha llegado a Lezo, ha contemplado su huerta, ha mirado los perales, los manzanos, las berzas, las alcachofas y los guisantes, ha reñido varias veces con su padre, porque nuestro doctor habla con un profundo desprecio de la hipocresía y se dispone a marcharse de nuevo.

—No tiene fundamento—dice Guezurtegui padre refiriéndose a su hijo—. Todo cree que lo sabe él, los demás no saben nada. Que los curas son unos bestias, suele decir. Atrevido, más que atrevido.

Guezurtegui ha decidido marcharse. Un amigo suyo, el joven paisajista Videgaín, imbuído en los principios guezurteguianos, trata de convencerle de que debe quedarse en el pueblo, de que hay una obra que hacer en

Lezo, perentoria, importante. Cuando salen de paseo le dice Videgaín:

—No se debía usted marchar Guezurtegui.

—¿Por qué?

—Aquí había que transformar esto, y usted sería el más indicado...

—Son muy cerriles todavía nuestros paisanos, amigo Videgaín—contesta Guezurtegui.

—Cerriles como toda la gente inculta.

—¿Le parece a usted poco?

—Me parece mucho, mas eso, ¿qué importa? Hay que tener algún amor por el país para influir en él.

—Yo le tengo, pero ¿qué va usted a hacer si el terreno no está preparado aún?

—Trabajar, ¿usted sospecha cuál ha de ser su momento?

—Sí. Allá hacia el 1980 me apreciarán a mí cuando ya no viva el recuerdo de esta sucia morralla que ocupa, sin nuestro permiso, el país vasco. Adoradores nocturnos... Luises... Koskas... indianos con alma de rumiante... bizkaitarras, ¡qué ridículo espectáculo! ¡qué bajeza de ambiente! Es imponderable la cantidad de miseria moral, de hipocresía que hay en estos pueblos dominados por beatas y clérigos.

—¿Pero cree usted que más bajeza qué en los demás pueblos de España?

—Más, mucho más. Más dominados por la sotana.

—Pero hombre, no.

—Sí, sí; aquí se odia, se envidia, se escriben anónimos, no es fácil comprobar la cantidad de basura que hay en estos pueblos infiltrados de clericalismo.

—¿Así que usted cree que aquí no hay nada bueno?

Guezurtegui ha pensado un momento, y ha dicho sonriendo:

—Lo mejor de aquí, indudablemente, es la lluvia... la tierra... el mar...

Videgaín trata de convencer a su amigo para que se quede, pero Guezurtegui se jacta de tener una voluntad firme, y una noche sale para embarcarse en un velero que va a América, al Canadá, desde el puerto de Pasajes.

Videgaín le espera y le acompaña.

—Guezurtegui—le dice—. No tiene usted plan.

—¿Que no tengo plan yo? Vamos, hombre.

—No, no tiene usted plan. La obra de usted está aquí, en luchar contra esta gente, en

inculcarles un ideal humano. Va usted al otro lado del mar. ¿Y qué? Detrás de ese mar obscuro vivirá usted la misma vida rutinaria y cotidiana. Se va usted a aburrir.

—Sí, pero hay el camino.

—El camino es monótono.

—Hay lo imprevisto.

—No hay imprevisto ya.

—Sí... pero no—dice Guezurtegui y sigue marchando frío, tranquilo, hacia el puerto con un maletín en la mano—. Claro, el ideal sería vivir en línea—añade—no llegar nunca al fin.

—¿Qué va usted a hacer allá en el extranjero? Hacerse rico. Usted, como todo espíritu noble, desprecia la riqueza. Hay que vivir con pasión, Guezurtegui, querer y odiar...

—Pero en la vida no se llega nunca al fin.

Guezurtegui se acerca a una lancha y entra en ella.

—Aún es tiempo de volver, Guezurtegui—dice Videgaín.

—¡Adiós joven Videgaín. ¡Adiós!

—¡Guezurtegui! ¡Guezurtegui!...—grita Videgaín.

—¡Oh, soledad! Eterna soledad espiritual —murmura Guezurtegui, casi sollozando—

¡Oh, soledad! Nuestra miseria, nuestra grandeza.

—¡Guezurtegui! ¡Guezurtegui! — vuelve a gritar Videgaín.

Pero Guezurtegui ha desaparecido en la sombra.

Itzea-Septiembre-1919.

FIN

INDICE

Págs.

PRIMERA PARTE

LAS CONFERENCIAS EN EL MUSEO DE HUMOUR-POINT

Págs.

SEGUNDA PARTE

GRANDEZA Y MISERIA

TERCERA PARTE

DE LAS N. RAÍCES DEL HUMORISMO

Págs.

CUARTA PARTE

ACOTACIONES Y DISQUISICIONES

QUINTA PARTE

BASTIDORES DEL HUMORISMO



